

張澤厚著

藝術大典

抄五子題



428



藝 術 學 大 綱

張 澤 厚 著

上 海 光 華 書 局 印 行

中華民國二十二年九月付印
中華民國二十二年十月出版

每冊實價大洋三角
外埠加郵費一分半

藝術學大綱

版權所有



不准翻印

著者 張澤厚

印刷者 光華書局

發行者 光華書局

總發行所

上海光華書局

地址：四馬路中市

電話：九二六八九

藝術學大綱

目錄

第一講

藝術理論之前提條件……………(一)

第二講

藝術的起源……………(六)

第三講

藝術的發展……………(一六)

第四講

目錄

藝術上的功利主義和至上主義的解釋……………(二二二)

第五講

藝術的變革和傾向……………(二二七)

第六講

藝術的目的性……………(三二二)

第七講

藝術的意義……………(三三六)

第八講

藝術思潮與社會背景……………(四三三)

第九講

時代給與藝術的特質……………(五八)

第十講

藝術與他種科學……………(七五)

第十一講

現代造型藝術論……………(九〇)

第十二講

造型藝術創作論……………(九七)

第一講 藝術理論之前提條件

藝術與科學及其他的物質產物一樣，是社會生活中的生產物的一種；在發展的過程中，終是不能超越了社會生產力底一定地水準線。

Bukharin 對於藝術的發展曾說：

『在人類意識上，給了體系的實在的反映，是充滿着人類的意識底生活的東西。』
也就是說：藝術的變動，是基於經濟生活的改變。

無疑地，藝術完全是被決定於社會形態、情感、意志；甚至於社會心理；同時，這些又都爲社會底經濟生活所決定。也就是社會底上層建築要被社會底下層基礎所規定；隨着物質生產的技術改進而變更。比方野蠻人不知道製造鋼琴，也就沒有鋼琴，所以也不會彈鋼琴；這便是因爲簡單的技術生產中產生不出複雜的藝術的進步。

藝術與社會底經濟基礎已是有着關聯，同時對於社會上層建築之一的法律，政治，哲學，宗教……等，也都有着相當的關聯，並不是孤立的東西。這點，正如 Engels 所說：

『政治，法律，哲學，文學，藝術等等的發展，是以經濟的發展爲其基礎。然而這些一切都有分離的而又聯結的，相互的，及在經濟基礎的反作用。』

『人們並不是爲了土曜日而存在，是土曜日爲了人們而存在的。社會並不是爲了藝術家而存在，却是藝術家爲了社會的緣故而存在的。』

原來，藝術非幫助人類意識底發達，社會組織底改善不可。所以，藝術這東西，是藉藝術質素之力，將人類底社會生活，經一個人而使之反映出來的。這社會生活，不論是在怎樣的時代，也不論在那一個國民，怎樣的國民，一定帶有支配的勢力的人們底印證，或支配的人們與被支配的人們之間底主權爭奪的反映。

幼稚時代的藝術，也是有牠的特性的。

大人除了沒有孩子氣，總不能回到孩子的時代，然而孩子的素樸性，不會使他喜悅嗎？並且他不想在較高度的階段上，再把孩子的純真性，努力再生產嗎？孩子底性質中，不論在甚麼時代，不都是有他自然的純真性的那種物性嗎？人類最美滿的發達着的那社會底幼年期，不是成爲決不再來的階段，而發揮永遠地魔力嗎？也有生得不漂亮的，孩子，也有早熟的孩子，古代民族都是屬於這個範疇的。很整齊的孩子是希臘人，他們底藝術對於我們的魔力，不是與他們成長的藝術上的未發達的社會階層相矛盾的。那魔力還是牠底結果，那藝術還是在牠下面生長，且只有在牠下面纔能生長的社會條件，決不再度歸來，這兩者是不可分的有關聯的事情。（註一）

「哲學家徒以各種不同的方式來解釋世界；但重要的任務還是在改變世界。」（註二）
那嗎，我們又可以這樣地說：

藝術家雖以種種技術來表現人類生活底價值，——生存的情緒；但重要的任務，是既把

生活認識了，還是要組織生活。雖然是不能直接地改變了世界，然而，藝術是時時有意識地或無意識地在促進社會合理的進展，人類生活改善的徙遷。

因之，在任何等底意味裏，藝術都是生活的認識和組織；我們且不管它是在那一個階層的人，那一個時代，都是可以這樣地去理解。比方：資產的人們底藝術，不管藝術家歡喜這點與否，而在那影響之下底讀者，觀客，聽衆，總是向着資產的人們底觀念形態的方向組織起來的；別的藝術也是這樣地組織着。如以現代藝術主潮的趨向來看，現代的藝術也是以結合或抬高現代在被壓迫的大衆的情感，思想，意志，爲他們的意識底目的。

因之，我們底藝術家，應該看得見，認識出，而且藝術地將這一期底社會底主要的脈膊，根本的源泉表現出來；那時，他才成爲偉大的藝術家。

真正的藝術，是要以人類爲自然的指導者的藝術底企圖。歸根結蒂，是要成着創造理想世界的基礎的，而且全人類藝術，也應該如生命一樣，永地生長，創造出有進化的構成體來。

藝術常成爲富豪的娛樂東西，究竟是墮落了。某種制度底社會本身，有時候已經走入沒

落的藝術的，或技巧底藝術的刺戟來，這在有強健的新鮮的精神的人們，是異常地嫌惡唾棄。

在資產的現社會制度裏，藝術是商品化了，真是在把藝術萬分地惡劣用着，而使藝術失掉了本來優秀的面目。然而，這進展着的社會，對於藝術期待着偉大的全人類底事業，我們從事藝術的人們，應該不遲疑的走上這一境去。

註一 見經濟學批判序文

註二 見費爾巴哈論綱

第二講 藝術的起源

跳舞和音樂——繪畫——雕刻——詩歌

人類在最初同自然接觸的時候，是爲了獲得生活的物質對象，在人類的開始的交通手段，必然地要以勞動爲基礎。於是在人類實行這種勞動時，無意識地放射出一種勞動的筋肉的彈力，將其努力的協調就反映在發音器官或是呼吸器管上，而發生出種與他所行的努力相應的呼聲。比方「哈」——*h*，這聲音是樵夫揮動斧頭時所發出的；「唉」——*a. e.*，這聲音是砌路的人舉落重槌時所發出的；「呵」——*ouch*，這聲音是船夫拖拉船練時所發出的；這些，都是勞動的「叫絕」，勞動的「呼聲」。(註1)

這種勞動呼聲，漸次的形成了單純的語音，就構成了語言的起源；人類也就有了最初的意識現象；而語言是同勞動有着密切的關係。以後，因爲人類的生產成員，常常得藉賴一個血

緣關係的集團，以現他們的生產經營，或是擴張他們的生產經營，而這種勞動呼聲，又變成了
一種說明生產行為和生產對象的手段，這樣，語言就發達了，又複雜化了。

我們在這種原始的勞動過程中，還可以找到同勞動呼聲同時發生各種共同的協調事
體。當着人類去經營勞動過程時，應於勞動呼聲而常給與一種節奏 (Rhythm)，去使共同
勞動加添組織的力量或是規則的協同。這時候，他們就無意識的地調整了一種音律的初級
階段的表現，以適應這勞動的過程。他們還每每的去追憶那過去的生產過程中的勞動狀態
及其他關聯的事物，於是就發生一種記述或是表演的意識過程的機能。(註二)

這樣，他們就能把一種過去的生產過程或是勞動過程所呈現的現象，由他們的言語或
是動作表現出來，當他們用言語或是動作去描寫生產過程中的當時的事態時，就必然的要
引出方向，場合，周圍的現象，以及山川，樹木，或是人類的面貌，動作……等，這種種現象的敘述，
就成爲他們的描寫時空或是姿勢表演的基礎。更是在他們最初表現這種事態的時候，都是
一種生產經營的模仿，或是生產行為的指示，或是由於這個生產過程所反映出來的種種關

聯的事態。(註三)

人類常常圍於個人的記述或是表演，於是又用一種集團的記述或表演，在這中間有的善於語言的模仿，有的善於動作的模仿，這樣，又成爲一種優越記述和表演的基礎，他們或是固定化下一種記述的言語符號，或者是固定化下一種表演的狀態等等。

在上面的敘述裏，我們就探得了詩歌，跳舞，音樂，繪畫和雕刻的根源了。這幾種藝術原基的形態，是由於勞動過程發生出來的，而是由於生產過程分化出去的。K. Bucher 所說的「勞動，音樂及詩歌在其起源的階段上，大概形成一個融合體，但這三位一體的根本要素是勞動，反之，其他二要素只是有次我的價值。」

這就是可以看到勞動和藝術的關係，同時，我們可以從這一個融合體，觀測到藝術和勞動的脫化的萌芽。

一 跳舞與音樂

我們先講跳舞和音樂吧：

跳舞和音樂發生，差不多在人類還沒有脫離動物的境界就有了一個輪廓。它們發生的根源，是在勞動過程中而獲得的。前邊，我們曾說過去人類在他們進展到具有記述和表演的機能時，就大部分的能用一種單純的動作，去形容某一事物，或是模仿某一事物，這種筋肉上的動作表演，許多是協同言語的記述而一塊兒意識出來的，或是單用以代替語言的缺隙而意識出來的。這樣，就必然地要手舞足蹈，做出種種的姿勢。當他們為預備和追憶某種過程時，他們或是貫串他們自己的行動，或是貫串他人及更多人的行動。假設那事件曾經是集團的動作或是已經經驗的動作，那末，就要引起一種集團的協調和個人的合則性，這樣，對於他們進行某件事體，是最有利的，比方：一件戰爭的事情，恰恰的要開始，他們往往追憶起來那過去集團的怎樣鬥爭的和攻擊樣式，這個時候，曾經參加過的人們，自然會引起他們的協調和合則性的聯繫，或者他們把經驗的事實，用手勢等表演於未經參戰的人們，又如經過一件集團的生產經營，他們也往往的追憶起來，而做着同樣的協調和合則性，以喚起生產過程中的組

織經驗和行爲爲聯繫；因而，這種協調和合則性，就成爲最利於預備的行動方式。這兒，他們的大多數的動作都是由於生產的直接或是間接的而積聚下來的表演，這一方面是可以用爲追憶過去的動作；又一方面可以用爲指示將來的動作，這樣就構成原始的跳舞的根源，所以跳舞也是人類的爲生產而組織的意識形態，就是協調和節奏人類的生活活動的組織性和規則性，因之成爲本能的原始的跳舞。

音樂是共同勞動中的協整的調子。它的最古的形式是歌謠。但這種歌謠，並不是像有歌辭和音樂的那樣有節奏的東西，他不過是表現一種本能的情感罷了。比方鐵匠在工作時，常常把它的鐵槌的聲音，融解在他的勞動過程中，這由於工作自身所引起的音樂的音響，每成爲一種極適應於那勞動過程的性質的。我們能在各種不同的勞動過程中，聽到極合音律的聲調，這種音律的聲調就成爲原始音樂的根源，這音樂的最單純的要素，是要由於勞動過程和生產過程的生產條件和性質而規定的。

二 繪畫

繪畫的根源：

距今約五六十年前，西班牙有一貴族到其國的北部的 *Altamira* 山地的洞穴裏去探索古物，發現了許多大小獸類的畫在石壁上，大小皆等身，有野牛，野馬，赤鹿，野豬等。畫法都用木炭作輪廓，而軀體上塗以赭土或黃土，畫風頗現代的新傾向的作品，趣味都極清新。

這發現引起了世界考古學者的注意，四方的考古學者羣集到這地方來研究，討論，結果確定了這是世界最古而最優秀的壁畫 (*Preseo*)；而這些壁畫的形成，是當時的人記述他們日常所見的所需用的事物，而引起了他們的行為的關係。

這樣說來，則最古的繪畫，實乃壁畫了。發生的根源，是說明生活的行為的。也即是從說明勞動過程的行為等描寫而來的。

原來，原始人類，當着人羣要說明某件事物時，一定要用他的言語來說明的，有時那事物

不能以語言表現，甚而以手勢等也不能完全表現出來，於是他就蹲在地上或是沙上，將他所要描寫的事物用一種輪廓表現出來，這樣的描寫以後，就能把牠的一切事物都盡情的吐露出來。上面所講的壁畫的形態，所有動物等，不是他們日常生活所需用為食物而必須要去獵取的，便是他們所畏懼的而必須避免的害人的猛獸。然而有了壁畫的發生，這是他們要吧勞動過程中的描寫遺留為久遠的記述。

三 雕刻

雕刻是直接從生產技術而產生的

在原始時代，生產的用具是異常地單純的，或完全偶然的；但是，就這樣單純偶然也常常引起一種記述和教人們對於物質對象的努力，這時候，就會引起對於生產技術的不可思議的神經作用而感生了興味。隨着這種興味就發生同牠所想像的物質對象的擬造，於是彫刻始漸萌芽。

四 詩歌

現在，來講詩歌吧：

詩歌不外語言的發表事物，牠的發生是基礎於勞動的呼聲，那嗎，這勞動的呼聲就是詩歌的根源，然而有了詩歌的輪廓是在言語和思索的密接的時候。

原始的語言，因為語義的不明確，和用原始的比喻常把關於人類活動的概念，移轉給自然現象，所以在言語自身中，便已含有詩的原始的要素。（註四）

而在原始時代成爲的模樣的東西，神話或是傳說，是有很大的關聯。

神話和傳說，雖則是代代相傳冒下來，但是是極少數的了，留下的不過是不斷的說明生活中的事物的本身的實際法則，和關於時常反覆着的日常事件底故事和傳述。就是極顯著的事件底記憶被留下來的，也已經非常的變化了，成爲不明顯的形像，不過是神話模樣的，照現在的概念來說，就這裏都是「詩」的模樣的東西了。（註五）

我們從上面的話考察，就理解詩歌的起源，是在言語自身之中，牠的發展和樣式，當然要以牠的思惟內容的如何而規定，而思惟內容的擴大複雜又以當該生產關係和關係生產力以規定，這樣，詩歌是隨着一定生產力的發展而發化的，牠的原基作用就成爲一種爲生產而組織的意識形態。在這兒我們不管牠詩歌以後進展到怎樣地階段上，或是取了怎樣不同的間接的社會形態而表現出去，但是，歸根結底，依然是協助生產的一機契。在上面曾說過，傳留下來的神話模樣的詩歌，只是不斷的說明生活中的事物本身的實際法則，或是關於時常反覆的日常事件底故事和傳述，照這兩句話的意義來推論也就可以知道詩歌——不管牠是神話模樣的詩歌——也是說明生活中事物的實際的法則或是日常的事體。這就是說明詩歌是直接於生產關係中的一個手段，所謂實際的法則和日常的事體，都是人類物質生活的一定關係。這樣，我們就理解了詩歌的本質。

從上面的幾種藝術起源的考察，藝術不但是那些見地而發生，並且還跑不出物質生活的圈子，更是裝置在生產關係裏。盡了一種爲生產而組織的有機生產手段的機能，這樣，藝術

是最現實而最樸實的了。

註一 Bogdanoff: 經濟科學大綱

註二 註三 根據·生產關係中的藝術之一考察

註四 註五 見青野季吉·觀念形態論

第三講 藝術的發展

一 藝術與社會之生產力

藝術和科學和其他的物質生產一樣是社會生活中的一種重要生產物，這在藝術的對象上着眼時，尤其看得很明白的。所以它的發展有一個一定限度就是不能夠超過社會生產力 (Productive forces) 的一定的水準線，(它是被社會生活所規定着的。) 否則，它只有死滅的。

但是到底藝術的發展是被什麼決定的呢？怎樣它是被社會生活所支配着的形式呢？爲回答這些問題，我們必須根據某一種藝術，將它構成的要素分析出來，然後再看每一個要素和社會生活的關係怎樣，現在就音樂說吧。

音樂的技術，——這裏包含着樂器，樂器的組織等……——在物質部分，是最重要的構

成原素，可是我們必須要得生產力達到了某種程度，藝術——音樂才能或快或慢的發展起來。比方說：我們要備一堂樂器來練習；要購置 *Salo, violin piano, ……* 等樂器，然而我底生產力不及這些樂器之值，那嗎，我們就不能把那些弄到手，就不練習，我們底音樂能發展——能練習得彈某一個曲子，能把某一個曲子底 *Melody* 彈得出來，——當然是不可能的了。又如我們想畫 *Colour Drawing*，我們莫有購置 *Colour* 的生產力，我們想畫出好的 *Colour Drawing*，這也是在事實上不可能的。

二 音樂的人的組織

有種藝術是需要人的組織的，就是音樂吧！

音樂中的人底組織也是直接或間接地受着社會發展的基礎而定的。例如什麼東西決定樂隊的組織的呢？這是完全和一個工廠一樣，工具和工具的集體決定這個組織的。換言之，就是音樂底技術決定樂隊的組織的，但音樂的技術自身問題是被解決於社會的經濟基礎

(在形式之成分節中再詳論之)；這樣樂隊的組織也實在是決定於社會經濟基礎的這很明白的了。再從別的方面來說，例如音樂會、樂社的組織是不是也是這樣被決定於社會生活的呢？對於這個問題的答案，我們只消去一想，這種組織的發展，分子、人數、性質等不在社會生活中遇着許便利的條件是無法形成的。比方這裏面第一個條件，就是有音樂的興趣，然後還得有階級程度的適合，還得有各人經濟的容許，這就是說樂社等的組織也是社會所決定的。後來樂隊家爲了一個王子或一位諸侯而努力音樂了，這兩個時代下所表現出來的音樂自然是不一樣的。到了再後來，音樂家所努力的竟爲迎合市場上所需要的，這中間的差別不知又擴充大了多少。所以就音樂的人方面來說，也是完全在社會生活支配下的。

三 形式之成分

藝術的形式之成分——技術吧！——最顯然的是音樂，我們依然就音樂說吧。

音樂的技術，這是無疑地隨着物質生產底技術而變更。比方野蠻人不知道製造 Piano

所以也不會彈 Piano；我們祇要把古時應着狩獵需要的原始樂器和近代的組織複雜的 Piano 來一比較，就可知道工具是怎樣地隨着社會而變化的。Linnæus 在他底名著 *Sench histo ree-mate rialiste et les Transformations des arts* 中曾經說過：

『音樂雖說是獨立的藝術，但它的成立的可能須隨着工具和方法的發達而定。』
『梯級聲調的表現只能在梯級工具存在之後。』

我們從 Piano 必須在機器時代產生的這一事實上就可知道音樂底技術是被決定於全社會物質生產的技術的。

四 藝術形式之典型

藝術底形式典型，也就是體裁；可是也是同樣地被社會生活所決定的。體裁本來不一定是說形式；照 *Prite Burger* 底意思，體裁是集合一切社會生活的象徵的內容，*Wilhem Han-senstein* 則說體裁是社會生活的體系的反映，亦即是在形式的歷史之中，是具現着生活體

係史的，可是體裁的決定者實在並不是藝術作者，而是社會，比方就實際方面來說，法國底馬賽典和教堂的祈禱歌，在體裁——形式——絕對不同的，這實在因為它們間的想像，情緒，立場等級性，經濟基礎，完全不同的原故。

五 藝術作品之內容所應包含者是什麼

藝術作品之內容所應包含者是社會生活。

在音樂上的韻節和聲律等，看起來好像是人類的天性，但我們只消淺薄地從它底發展上看來，就可以知道社會生活在支配它的。至於從哲學的見地來批判人性中究竟有無這類性質，我暫且不必說。在音樂我們通常感到的，就是鄉村的歌典的節律和城市的每每不同，不同點是鄉村比較單調，而城市中的都比較有深淺多曲折；這是社會生活的影響所致。再如科學發達前及發達後的音樂上的聲律韻節大不相同，社會上一般技術的發展竟影響到音樂內部組織的變更。這種變更至多祇能說和經濟基礎比較間而已。（註一）

關於藝術的發展，我們已略述出了。我們可歸納幾句在下吧：

用種種的方法，直接地或間接地表現出來的藝術品，它總是依據於經濟的構造及社會的技術與勞動之水準程度而規定它底發展的。

我現在又將關於藝術的發展的公式寫出來，以供諸君確切的了解。

1. 生產諸力的狀態。
2. 被這些生產諸力所決定的經濟的條件。
3. 被建築在特定的經濟基礎上面的，社會的並政治的制度。
4. 一部分直接的被經濟決定着，一部分被經濟上面的社會的並政治的全制度決定了的，社會的人類的心理。
5. 反映着這種心理的諸種意識形態。(註二)

註一 根據 Butcher 所著之史的唯物論第六章三八節

註二 原式爲 Plekhanov 所擬，見 La littérature a la e lumiere du Materialism historique

第四講 藝術上的至上主義與功利主義的解釋

藝術是社會環境的影響所形成，因為在藝術中的觀念、感情、意志、思想等，不能超越了社會生活物質的基礎的。在藝術上有了至上主義 (Art for Art) 與功利主義 (Art for Life) 的思潮，這也是由於社會生活物質的關係有以致之。

藝術至上主義的主張，他們認為藝術製作的目的，全在藝術自身，不含有任何的目的與手段。藝術是不能以什麼外部的事情所決定，更不能以藝術以外的目的滲雜其中，藝術底創造，完全是藝術家創作慾的表現，除了純粹美而外，藝術是不含有其他底成份的，那嗎，在藝術家創作的時候，只是爲了美的美 (Beauté de la beauté) 的追求而已。

那些藝術家爲什麼有了這樣美的美追求的至上主義的藝術傾向呢？

藝術家是社會的產物，藝術作品的表現必然地要與社會取一致的行動的，然當社會組

織起了變革的時候，若果藝術家沒有覺着或覺着而不希望這種變革時，在藝術家自然地就會和他周圍的社會環境不能一致，又一定地發生着不可調和的矛盾，遂趨向那追求美的美的藝術的路途，以圖自己的滿足；於是他們寧可與政治經濟及其他人生活動全無關係，而孤獨地籠閉在美的天地中，然而這天地彷彿是牢獄咧。惟幸而有白壁，畫布，可以在其上面描畫，自己眺望自己的畫而度過一生，算是幸福的生涯了。在那白壁，或畫布上描畫，眺望而度過一生，是主張藝術至上的人所常取的態度。這樣一來，藝術就變成以狹義的美為生命的了。在詩，小說，劇，或別的藝術，音樂，繪畫中，這種傾向的極盛，是在十九世紀末，及廿世紀之初，因為這時的社會的人類，已深深感受着資本主義的制度的毒辣而痛苦了。這一班藝術家專事磨練技巧，想造出所謂完全的美。不草率，不急急，而仔細磨練，刻劃，作出精良的作品。這就是所謂籠閉在 Tour d'ivir (象牙之塔) 中的人們。他們不管多數人瀕於危難而哭泣著，痛喊著。這些藝術家以為我們藝術家是人類中選拔出來的俊傑，祇有我們俊傑能入這象牙塔而享樂藝術，取極傲慢的態度。這在英語稱為 Palaces of art (藝術之宮) Tennyson 少時所作的詩中，也詠着

這種思想。他們又不但對於藝術，對於一切社會，對於人，對於人生，也取享樂的態度。廢止活動而僅事思維，其思維是一種遊戲。至於社會應如何變革，人類生活應如何改進，全不是這些藝術家的觀念。

功利主義的主張，他們認為藝術之產生及發展，斷不是基於自身內心的要求，並且藝術之目的，斷不因爲自身之存在而存在的。藝術常是被社會的政治形態所決定，有時又是直接向人類生活改造之途境進行着的。可是，這一些藝術家都是受着那時社會的支配者的指使而創作的藝術家。他們以爲藝術上榮顯和成功之路，是從對於支配階層的服務和讚美經過的。更以爲任何時代的成功藝術家的大部份，都是和那個時代的精神相調和，並且和支配勢力相合一的人們。這樣一來，一班藝術家不但是成爲政治的保守者，甚至帶着違背歷史的反動性質。我們在歷史中可以見得到，不論那一個政治當局，都常常有尊重功利主義藝術觀之傾向的。因爲使一切觀念表白者能盡力幫助當局處理國務，是當局的利益。（註一）所以這種藝術家是常常在以某一種階層支配別一個階層爲存在的目的底社會裏生產的。這些藝

術家即站在這支配階層底特權上而壓迫和反對那些反對他們底特權之新生的階層底藝術和藝術家。他們底藝術底創造，是澈頭澈尾的代表着支配者的支配的思想，信仰特權的感情等等。而他們之對於社會的發展，則和那支配階層之一切政治，法律，思想，觀念等同樣，成爲了社會進化之積極的阻礙。無論在那一時代社會裏這種現象的實證是很多的。

前面的藝術至上主義是「爲藝術而藝術」(Art for Arts Sake) 後面的藝術功利主義也可以說是「爲人生而藝術」(Art for Hifes Sake)。但是，這兩種見解都是不正確的；尤以藝術至上主義爲最荒謬。無論怎樣，藝術底現象作用，總是基於主觀的與客觀的原因而把握着全體的意識的。它絕不能夠超越社會的階層而存在的；也不是以之爲供少數者的享樂或少數者底所佔有的。它是基於階層的立場，或直接地間接地爲自身所處的階層底背景作 Propaganda。

從上面看來，得來這樣一個結論：

藝術家之意識與其時代之意識兩相融合的時候，他在藝術上的表現，必然地就含有功

利的藝術底色彩。反之，藝術家之意識與其時代之意識兩相背謬的時候，他在藝術上的表現，就必然地執着藝術的至上主義。（註二）

然而，這兩種見解，也不是絕對地不可調和。一個藝術家，在他底生活過程中，有時執着功利主義觀，而有時又執着藝術至上主義觀，這都是基於他們底生活環境，也是環境決定他底意識的一種證據。（註三）明乎此，就更可以制他們那兩種爭論之「是」「非」，而把握着新的社會底意識。

註一 見伊可伊茲·藝術科學論中

註二 根據藝術與社會生活

註三 根據同上書

第五講 藝術的變革和傾向

由於物質的生產方法，就是生產力的變更與發展，私人生產的社會關係，也就是社會生產關係，亦隨着變化。現在這個生產關係的總和，構成我們所稱爲社會的社會關係，又實構成在一定的歷史發展階段內的一個社會，就是構成某種有特定性質的一個社會。古代社會，封建社會，資產社會，都不過是各個生產關係總和的結果，並且每個社會在人類的歷史發展上，皆表示一個特殊的階段。（註一）

從上面說來，我們可以看到由於物質的生產方法的變更和發展，就是生產力的變更和發展，而引起社會的生產關係的變化。我們又可以看到生產關係的變化，常常構成爲某一特定的歷史階段內的一個社會，這個社會的生產關係一經決定沒，就形成了一種經濟的構造，於是便生出適應於這經濟基礎而建立的政治的法律的等等權力關係，由於這政治的法律的

等等權力關係，就生出那所謂支配的人們的對於被支配的人們的意識過程，亦即所謂那適應於他們的社會生產關係的主義和理想，這樣，就對立上階層的形態，而成爲某一特定性質的社會。

我們在這個特定性質的社會上，當然可以理解到牠怎樣的揚棄過去的社會關係，怎樣的重新組織社會的一切關係，不消說，在這時候，社會是起了一個大變革，在這個變革中，有所謂舊的意識，一定要揚棄，那所謂新的意識一定要成長，而那些「人的感情，幻覺，思想及人生觀，都在財產的形式上與社會生活的狀態上，有了牠的根據。這些心理的表現，都從物質基礎與伴此而生的社會關係上起的，由傳說及教育的結果，各個人總以爲他們的行爲，是以感情等爲主要的原因和出發點。」這時候，不是人們的意識決定了他們的存在，成了社會的存在，決定了他們的意識，於是人們都穿上了階層的衣裳，他們的意識也都是限定在階層的生活裏，所以他們總以爲他們的行爲，是以感情等爲主要原因和出發點。這樣，社會的意識過程當然也要階層化了。總之，社會發生了階層，那一切的社會關係和意識也都是階層化了，更是社

會的生產關係變革了，那一切社會關係和意識也都要變革的。（註二）

由此，藝術在這社會關係中，當然也要變革的，並且要成爲那種性的事物了，這是不消說的，於是牠在歷史中，也許是伸縮着，也許是歪斜着，或者也許是常常的停滯着，因而就發生種種的表現形態，在古代社會有原始的藝術，在封建時代有封建藝術，在有產社會，就有有產者藝術等等，這樣，藝術進入被限定的歷史階段裏，就是制限於某一特定的生產關係中所表現的藝術，那末，藝術就要變成一種擁護某一些人們生產的工具，這樣，藝術就成爲某一些人們的意識形態，而產出來那種階層性的傾向，因此，藝術遂行了一種偏狹化，同時就要離去廣汎的羣衆，而走入恍惚迷離的境界去。藝術走到這樣的一條道路，實是歷史的生產關係的總和的結果，牠在文藝復興的時代，是替資產者演了一個重大的角色，風馳電掣的把封建社會的藝術一舉而揚棄之，到了近代，資本社會的生產力超出生產關係的規範，漸趨於矛盾，滅亡，於是藝術又轉換了牠的傾向，將移植到現代被支配者的陣營裏來，我們在這時候，可以看到藝術自身所演的辯證法的矛盾的深刻，而那藝術自身所要求的辯證法的統一的急迫，顯明的

那表現幻滅的資產者的藝術，是日趨於奇離無用，比方立體派，象徵派……又有什麼形式主義，唯美主義……都是離去社會的廣汎的需要的範疇，而踏入毀滅的道路上。這樣看來，藝術是一定要轉變為牠自身的對立的樣式，因之，那現代被支配者的藝術，代之而興。並不是一種偶然的事，牠完全是支配者的藝術自身所要求的自己批判，同時，社會上的生產關係久已桎梏在停頓遲滯裏，從階層的氣霧中所感染的情緒，也必然的要踏去那怨哀淒慘的幻滅的解放，所以藝術就當然的要轉向那社會感情的濃厚和真實的隊伍裏去，這樣，就成長出來一種被支配者的藝術，現代被支配者的藝術是代表了一個新傾向的引導任務，牠是暴力的，戰鬥的，批判的，而且是清算的。從來的藝術的分野，受了幾多的歷史過程的推進，到了現代的被支配之羣才籌備了一個廣汎的社會基礎，這是因為現代被支配之羣，是從來被支配的最後的一個被支配之羣，所以真實的藝術的樂土，只有現代被支配的階層才能無盡藏的開植起來，才能無邊際的生產起來。

所謂從來的藝術只是歪斜的，對於廣汎的社會機能，總是收縮捲曲的，牠在生產關係上

只是表現了極微弱的作用，並且常常做了一種不生產的壓榨手段，現在好了！我們將從桎梏的生產關係裏，把一切被束縛的物質的精神的生產都解放出來，使之自由的發展，自由的再發展，我們在這時能看到一切被現社會所歪斜的物質的精神的生產，都脫下去牠的現象的拜物性的外衣，漸漸地接近於生產關係的真實基礎之上。我們在這時才能看到一切物質的精神的生產的真正機能的表演；能看到一切物質的精神的生產都圓滑的進行牠們的過程。在這些過程之中，我們又能看到藝術的職能，是更演着偉大的脚色，這時，真的藝術才呈現出來。（註三）

註一 見工銀勞動與資本

註二 北條一雄：社會進化論

註三 恩丁翰：生產關係中的藝術之一考察

第六講 藝術底目的性

從來的藝術家，都以為藝術是超越生活的內心的發展；但是，我們用着科學方法來說明，則恰恰是和那些主張藝術是超越生活的內心的發展的人是相反對的。我們不是已經說過，藝術是一種意識形態 (Ideologie) 嗎？這在我們中國，很多的藝術家還是不承認這個解釋，尚以為藝術是超越一切的，而是離開了人類底生活的；這恰好是同從前的藝術家一樣，是無關心的理想的解釋，在我們是不可採用的。

在我們用科學方法來說，藝術是從頭至尾，澈底都是表現人類底實生活的！因為藝術是和人類實生活結合着的一種文化形態。

我們知道拉丁語的“Cultura”，本來的意義嗎？“Cultura”，本來的意義是土地底耕作，便是指一般的，有用勞動而言。後來卻出來今日講為文化形態的這一個廣寬的概念的意義。

用以指稱人類所以優越自然的一切努力的成果，所以完成生活的勞動及思維底一切成果。
(註一)

文化形態是人類底實生活，也即是人類底一種生活價值，我們在這兒用不着詳細討論，現在我們第一要究明的是藝術底目的這個問題。

藝術是有目的的嗎？這在理解社會現象底人，他一定不遲疑地而毅然決然的答覆着：「藝術是有目的的！」

原來藝術底真價值是被社會所決定的，它是以人類在社會的生存目的為目的的。

我們已經知道藝術是會引起社會行動的。但是社會行動必然地有牠底目的。不論是政治，及其他的社會的上層建築，都是有社會底行動的。從來的藝術觀，以為藝術是與社會行動不相關聯的，但在事實上都相反。

藝術底目的可分為二種：

一 享樂的——官能的

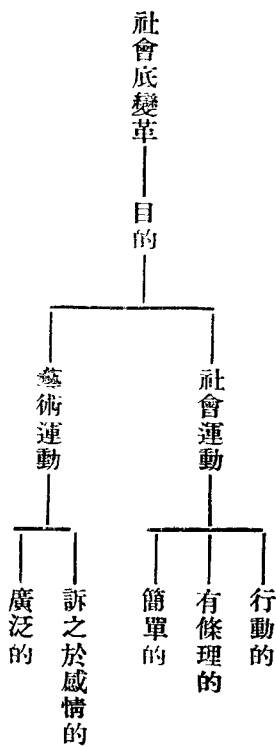
二 行動的——生活的(註二)

第一方面，是我們生活上的享樂。比方：我們原始的人類，他們常先沒有住居的地方，穴居野處，至後進化至構木爲巢而居，又進化有茅屋居住，瓦屋居住，現在又有很漂亮洋樓居住了。由無而進化到有，由有而進化到精美，這無非是使我們的官能引起快感而已。又如古時的銅器物，如花瓶之類，由直線進化到曲線；中國的刀，由平頂的進化到尖尾的。日本底刀，由長方的進化到弧形的。這個理由很簡單，一件東西，由直線進化到曲線，是依着人的官能的進化而進化的，也是我們官能的發達。

第二方面，生活也是進化的。我們要瞭解生活的進化，必然地要先明瞭什麼是生活。

生活是什麼？生活就即是行動。行動又可以分爲社會的和本能的兩方面，後者是使人與人之間得到歡樂；前者是我們在社會上應該如何地生存；但是，藝術不能以獲得歡樂爲目的，在社會要如何地進展，人類如何地生存，這才是真正的藝術。也就是說藝術底目的是要獲得社會的改變，以及人類生活的向上。

現在我們又把藝術底目的與社會行動——社會運動也可——底目的列一表分別之



所以社會運動是科學的，藝術運動是衝動的，他們底意識相，所以又是一致的。藝術始終都是有目的的——有衝動性的，是與社會運動一致的；藝術是以促進社會底目的爲目的的。

註一 Bogdanoff: 社會意識學大綱

註二 原式爲長谷川如閑所擬，見所著科學的藝術觀。

第七講 藝術的意義

從前的藝術研究家，藝術學者，所造作的藝術定義——藝術界說——實在是指不勝屈。但是那些界說，都不見得在這裏可以用得着它的。因為那些界說，差不多全部都可以說是不過對於藝術反映了他們 Individualism 主觀的要求罷了。

我們從科學方法的立場看來，所謂藝術，不過是感情社會化的一種方法。我們以這種眼光來觀察它，是最客觀的，最妥當的，而且是很正確的一種方法。

我們曾經見到科學秩序化了人類的思想，而且從斷片的知識與衝突的觀念中，抽出了一條符合的有系統的理论。可是在社會生活中的人類，不僅會思想而已，他們還要感覺。因為他們有時痛苦，有時快樂，今朝欲望，明天灰心……這些情感真可成爲無限地複雜和細膩的。所以我們知道了：人類不僅是思維的動物，而且是感情的動物，我們應該說是思維與感情互

重的動物咧。在此我們可以這樣說了：基於人類心理的基礎而發爲情感時，則藝術就因以成立了。——如果以思維爲基礎而成立的，那就是科學了。

上面不是說過嗎，社會生活中的人類，不僅會思想而已，他們還要感覺：因爲他們有時痛苦，有時快樂，今朝欲望，明天灰心……也就是說，我們雖在一瞬一秒之間，我們底思維與感情，絕沒有停止的時候，而是隨時都是在注意或者在想像於某一事與物的。無論我們所想的是甘是苦，是樂是愁，但是我們底思維，絕不因爲我們思其事之苦與愁而使其中止；同時我們也不能因爲思其事之甘與樂而使其永久的繼續；也就成爲無限地複雜和細膩的。所以我們日常生活，實際上說來，不過是感情之無限地連續，無限地錯綜，——無限地複雜和細膩的罷了。因之，我們對於日常之事物，發而爲哀爲樂，喜與泣，都不外是感情的一種衝動。然而也只能說是感情在衝動，我們有了這樣的生活罷了，還是沒有藝術存在的。

要有藝術的存在，必得把那些無限地複雜和細膩的感情，而加以一定的組織，並以一定的藝術底技術形態，將它客觀地表現出來。所以由言語之技術（Craft）遂將它表現爲詩歌

(Poem) 小說 (Novel) 戲劇 (Drama) 以音律表現為音樂 (Music) 以色彩表現出為繪畫 (Painting) 以運動表現為跳舞 (Dance) 以其他物質的手段表現為雕刻 (Sculpture) 建築之類 (Architecture) 那以技術的形態來表現的方式，雖有非常的不同，但是組織感情，並以技術的形態給它以一定的客觀的表現這一點，却是各種藝術之間並無何等差異的。

所以組織其感情而以客觀的表現出之的作用，就是感情社會化的一種方法，換言之：就是一個藝術家，如果把他個人內附的感情而以個人為對象的時候，縱然把他的感情組織起來而以客觀的方法去表現，這是不必要的。反之：凡是一個真的藝術家，或者是努力於藝術的，他底感情，必定要社會化，這才是一個真的藝術家必要的條件，也才是藝術的感情社會化。在這樣的條件之下所以一個藝術家，不單是憑他個人主觀的思考，或者是憑他個人一時的衝動而構成一些小說與詩歌，這是不行的。真的藝術家必然地他是基於客觀的環境，舉出當時人所共踐的事實，使一般的人們俱能普遍的，了解與感化，並且都能與以相當的同情，要這樣纔是忠實於藝術的，才有藝術上的意義——統一 (Unification) 人羣的氣分的意義。

一個藝術家，要把他底感情，用特殊的技巧與形態而以客觀的表現底方法出之，使藝術以外的人，無論是多數或少數，祇要一聽見或看見這種藝術的組織品，能够具體的掀起他們底感情，使他們深受到這種藝術品的感染。比方說：在聽音樂的時候，誰都會被感動的，這就是說，這個曲子中所代表的情感狀態傳染到一般的聽衆，一般聽衆的情感狀態，通都是如那曲子中所代表的一樣了。這不僅是音樂如此，其他如繪畫，雕刻，文學，跳舞也都是一樣的。因爲要這樣，藝術才能成其爲藝術，同時它底內在的包含也才充實。

藝術是「感情的社會化」的一種手段，這在藝術的意義我們已經明白了。藝術是感情——向着種種的——組織，因此，社會上這些感情之社會化，作爲其傳播和普及手段之藝術的直接任務也明白了。然而，Pléh-nov 在他的藝術論裏曾說過：

「藝術說是只表現人們的感情，同樣也是不正確的，否，藝術表現他們的感情，也表現他們的思想，不過不是抽象地而假借活着的形像，在這裏有牠的最主要的特質……」

藏原惟人在他著的藝術和無產階層中也曾說：

「藝術，無論在怎樣的意味上，牠是生活的組織，這件事對於有產的人們的藝術，對於無產的人們的藝術，都得以同樣說的。有產的人們的藝術，是不管你藝術家願否這樣，牠是要組織起來的，並且現在還組織着的，在牠的影響之下的讀者，觀者，聽衆等等到有產的人們的意識形態的方向來，而無產人們的藝術是以結合現代被壓迫大衆的感情和思想，意志，並且抬高牠做爲意識目的的。」

我們認爲藝術是一種集團的「感情的社會化」這是很真實的有用的解釋，而在生產關係的複雜化和社會生產部門的分離化的今日，這種社會化的感情更是重要的，並且能夠最表現感情的社會化的藝術也，跟着而爲最需要的，這樣我們才能理解藝術是人間社會的爲生產而組織的有產的生產手段，牠還是能廣汎的組織化了人間的各個分離的生產諸關係。至於 Plekhanov 所說的藝術不僅是表現人間的感情，還表現人們的思想，這就是證明藝術的廣汎性和普遍性，還是藝術要提到思想的領域，牠的表現力更要強化，牠的作用於社會的意識更要擴大，現在我們說到這思想來，有連同說明藏原惟人之藝術觀的必要；他說藝術

是生活的組織，這更足以證明藝術的偉大，牠所以要組織生活的原因，實因生產力的增大以及生產關係的複雜和必要，還有一點就是組織了整個的社會的活動體，這樣，我們就可以想到了將來的社會，要是消滅了上層構造的權力關係，那藝術的任務更要廣汎偉大了。在這兒藝術帶上了思想的色彩，完全是歷史的進展，給與牠的原素，同時就成爲牠自身的要求，變成客觀的必然性，這時就成爲生活組織的基礎。

思想原是一定生產關係的反映的意識形態，牠含有強烈的生活的追求，還暗示下一種生產行動的進展，牠的內容，要站在社會關係上來看，是一般生活組織的手段，要是站在生產關係上來看，牠是一種有機的生產手段。牠的內容的組織，是常常帶着生產方法和生產樣式的規範，所以牠的意識形態是決定在一個生產關係的領域中，並且在那裏成長，發展，或消滅……

思想的成長，常常是由於斷片而全部的，由於簡單而複雜的，更是由於分析而綜合的，牠一旦要成爲社會的基礎，就會馬上的跑進藝術的領域來，這是因爲思想是具有感情的，而藝

術又是要傳染感情的，所以兩者相互結合，是必然的道理。並且思想進到藝術，是更要廣汎擴大的，以此就漸漸構成爲生活而組織的活動體，最終是幫助生產關係的圓滑進行。

第八講 藝術思潮底社會背景

我們根據歷史的唯物論 (Historical Materialism) 的眼光，可以把一切社會現象的構成分成如下的部分：

一部分是社會底 (即經濟的) 基礎——生產力的狀態和經濟關係——即下層基礎。
一部分是社會底建築——社會一切制度和社會的諸般意識形態——即上層建築。
上層建築是隨着下層基礎的變動。假如社會底基礎不發生動搖，社會建築也不得興起崩潰。

藝術是社會的諸般意識形態中底一種，它決不是憑空而生的，它有產生它底社會背景，同時也有它底社會的實踐的任務。

我們明白了上述的幾個概念，我們再來研究藝術思潮的發生，才不致恍恍惚離為那些

什麼主義什麼主義的花樣所蒙蔽弄得昏頭昏腦，連自己也會莫名其妙。

現在我們從十八世紀的古典主義起，到二十世紀的最近止，把各時代底藝術思潮加以簡明的分析。

一 古典主義

十八世紀是古典主義 (Classicism) 盛行的時代。

我們知道十八世紀的時代還是封建階層專權的時代，皇室貴族僧侶和諸侯成了社會上有權威的統治者。他們君臨一切，奴視一切。他們承繼中世紀以來的一切傳統思想，他們偏拘，固執，守舊，重禮教，拘形式，他們想永續他們將殘的生命和鞏固他們快要坍塌的寶座，所以他們怕有新的理想，怕有非凡的創造，他們對於社會制度，主張極端的保守，對於風俗習慣，也主張極端的守舊，至對於社會思想更不消說是奉行中世紀傳來的一切迷藥了。具體的說來，在這個時候，社會上一般人的生活，大都是因襲的，保守的。就連道德政治和宗教也大都死守

過去時代的標準和法則而不敢加以改變，社會是死一般的沉寂，冰一般的冷漠，沒有一點生氣。

封建階層底政權是建築在封建底經濟基礎上的。十八世紀的時代，資本主義的胎兒雖然已經孕育在封建經濟的娘肚中，然而牠究竟還渺小（十八世紀初期是這樣）還微弱，還沒有到破殼而出的時代，因此封建階層底政權還能相當地穩定。

在這時候，社會諸般意識形態，如果仍是傳統的，因襲的，守舊的，這些東西，都是他們急於要用來鎮壓或麻醉他們底反抗者以謀社會的協調的武器的；所以古典主義的藝術便在這時代應運而生了。

我們只要詳察牠底內容與形式，我們便可以明白牠為什麼能應運而生的原因並非偶然了。古典主義底藝術的特徵，是重智巧重形式重現實的。因為要智巧，要均整，要統一，要規律，才不會有流動活潑的生氣。因為要形式，要格樣，要矯揉造作，內容才表現得不深刻，才會栩栩動人。因為要現實，要依模畫葫蘆，所以才不會有新的思想產生，才不至有熱烈情緒

跳動。

究竟要像這樣的，是想要維繫他們封建階級底統治以至於永遠。

那些在王侯保護和餽養之下的所謂藝術家 (Artist) 便來承他們主人家底意旨，大聲的狂叫起來：

『古典主義呀！智巧的！形式的！現實的！』

英法的封建階層亦竭力地提高這種聲音的價值。於是這將要殘破的號筒便在十八世紀的時代響徹了歐洲的藝術界。

古典主義是封建社會底產物；是封建階層底藝術；是代表封建階層底利益來壓服或麻醉一切封建階層底反抗者的。

一一 浪漫主義

十九世紀的前半期，繼古典主義而起的浪漫主義 (Romanticism) 的藝術。

十八世紀的後半期，資本主義已漸漸的在封建經濟的娘胎裏長成，生產力與生產關係已起了顯然的衝突。新興資產的人們已經開始抬頭。流動的社會將由量的漸變而急轉到質的突變。——即是說將由社會的進化直趨到社會的革命了！

在這時代新興的資產的人們成了革命的人們，牠底歷史的使命，不是在哀求封建階層的垂憐牠，是要堅決的推倒封建底統治，而自己掌握政權來助長生產力向前發展的。——不過封建階層，在這時代，還統治有全社會，精神上的桎梏，比什麼還要來得冷酷和殘暴。一切政治上，法律上，宗教上和哲學上的原理原則和思想，都是擁護他們底統治的。——藝術上已如前述，當然是擁護他們的，——都含有封建階層的實踐的任務，一般的平民被這黑暗無光的世界壓迫得來窒息欲死，急想尋找一條光明的生路。

新興的資產人們，處在這種情形之下，牠要完成牠的歷史使命，在牠的理想中，便想創造些犯上作亂的英雄和熱情狂放的人傑出來與封建階層作殊死鬪，反抗一切，叛亂一切，粉碎形式，尊重感情……這些這些學舉凡與現社會相抵觸，相違抗的，都為資產的人們所歡迎，同

時這些也就是牠的理想。牠的意志和牠的精神。——即牠必然要生出來的意識。

反映新興的資產的人們的精神意志和理想的浪漫主義的藝術便在這個時代應運而生了！

浪漫主義對古典主義樹起了一枝叛旗，我們試把兩方面的藝術來比較，我們便可以看出牠們是極端相反的。古典主義為因襲的，遵守固定的典型；而浪漫主義則始終尊重自由打破一定的型格；古典主義專以摹倣為事，而浪漫主義則專事於獨創；古典主義過重智巧，故流為形式的；而浪漫主義則愛人類自然的情緒，注重內容；古典主義以現實為材料，而浪漫主義則恣意於空想，專採集超現實的材料；從這些比較中看來，毫無疑義的兩者是居於極端相反的地位。

從這相反的異點中，我們可以看出有什麼其他的意識呢？

很顯然的，古典主義與浪漫主義的對抗，簡直活生生的反映着封建階層與資產的人們的劇烈鬭爭。前者變成了封建階層底機關槍，後者變成了資產的人們底迫擊砲！在十八世紀

末期底藝術界便開始轟擊起來了。

浪漫主義的鼻祖盧騷 (Jean Jaques, Rousseau) 他反抗一切規律和傳統，反對一切知識和理智。他主張自由，主張天真，而且主張過純感情的放縱不羈的生活，才是真正的生活。盧騷這麼樣的挺身出來振臂一呼，恰如在死寂沉默的靜海裏突的掀起滔天的大浪一般，全歐洲都引了洪濤滾滾的響迴。

德國狂飈與突進 (Sturm und Drang) 時代的中堅人物，如哥德 (Goethe) 雪黎爾 (Schiller) 海涅 (Heine) 等，英倫三島山的三大詩人如拜倫 (George Byron) 開茨 (Osh Keats) 和雪萊 (Percy Bysshe Shelley) 他們都是這浪漫主義的狂潮高漲時，所奔發出來的幾朵明耀的鮮光，他們作品裏的精彩不是滿含着炎炎如焚的熱情，便是充滿了奔放不羈的重理求純美的反抗精神。

所以十九世紀初前半期的歐洲底藝術界，都為浪漫主義所獨霸！

浪漫主義的藝術究竟是什麼東西呢？

牠是新興的資本主義社會底產物。(但也可以說牠是封建社會沒落期底產物。)

牠是新興的資產的人們底藝術。(但也可以說牠是封建階層沒落期底藝術。)

牠底實踐的任務是在粉碎封建社會所給予一般平民的精神上的桎梏和打翻封建階層的統治地位。

三 自然主義

到了十九世紀的中葉，自然主義 (Naturalism) 的文藝，又異軍突起，把浪漫主義的藝術推翻了。

這其中有很重要的社會背景存在。

十八世紀的中葉前後，歐洲的資產的人們已漸漸的次第握得政權，資本主義的經濟的發達比什麼還迅速，社會上的一切都為資本主義者所支配，資本底神通比魔鬼的妖法還要來得廣大，不過以自由競爭為中心的資本主義的弊端漸漸的滋長起來，勞動人們日趨於貧

困化，從前的所謂自由平等，簡直是騙人的鬼話，勞動人們只有饑寒交迫的自由，除開了兩隻空手外一無所有！資本主義猙獰的面目一天天的暴露在勞動人們的面前；假如資產階級的人們還是這樣固執的不稍放鬆他們底極度的剝削，他們只有激勞動的人們起來替他們撞葬鐘，把他們輕而易舉的送進墳墓裏去。這時候，最有益於資產的人們的是什麼呢？那便是改良主義的溫情政策了。因為只有社會政策才能遮蔽勞動人們的遠大的目光，才能緩和勞動人們的革命情緒，同時資本主義自身帶來的矛盾也才能因之暫得協調，資產人們的統治，才有穩定的希望。

負起這種使命來驚醒資產的人們的，便是自然主義的藝術。

自然主義是繼浪漫主義而起的，我們只要詳細的考察牠的幾點特徵，便可以映證出牠所產生的社會背景。

自然主義是尊重實現的客觀的——牠反對浪漫派的一味空想和純任主觀。牠注重觀察客觀的事實，想發見出客觀的真實的東西來，同時牠也忠誠於現實，反對在空想中創造出

美麗的樓閣。

自然主義是描寫平凡生活的——牠反對浪漫主義以驚心奪目的奇異事件爲內容。牠主張描寫日常的平凡生活。在牠的內容中，很難發現出類拔萃的英雄與美人，都不過是些極平常的事物。

自然主義是主張『爲人生的藝術』的——牠反對浪漫主義所高倡的『爲藝術的藝術』。牠是接觸着人生的。可是在這生存競爭最激烈的時代的人生，都充滿了悲哀痛苦和煩悶，所以牠表現出來的人生也大都最醜惡最悲慘的現實世界。

誠然！誠然！要博得資產的人們的哀憐，只有赤裸裸的把平凡的現實生活，忠忠實實的用一番觀察功夫，很深刻地把現實的醜惡和悲慘表現出來，才能打動資產的人們的悲憫心，同時這不良的社會中的非人生活，也才有改良的希望。一般爲饑寒所迫的新奴隸也才不致有犯上作亂的越軌行動。

再看看自然主義底作家吧。善於描寫人類獸性的作家左拉 (Emile Zola) 寫『日出之

前的作者哈普特門 (Hauptman) 喜歡在作品中提出許多社會問題出來的易卜生 (Ibsen) 等等，他們那一個沒有一片改良社會的熱忱，那個不想改善這醜惡的人生！我們可以說在他們的作品中直接的提供或暗示出社會改良的必要。

這麼一來正中聰明奸狡的資產人們的下懷，自然要誠懇的接受自然主義的文藝中的警告而實行其溫情政策，並且還很努力的提倡了。其實資產的人們應該向自然主義的作家虔誠的禮拜才行。因為他們給了牠一服起死回生的聖藥，使牠又得多苟延幾十年的殘喘。

所以自然主義底藝術能盛行於十九世紀後半期的藝術界壇，重要的原因便在這裏。自然主義底藝術究竟是什麼東西呢？

牠是穩定的資本主義社會底產物。

牠直接是警醒資產的人們的藝術，其實間接還是資產的人們底藝術。

牠底社會的實踐的任務是警告資產的人們急宜補苴釅漏，同時是緩和勞動的

革命情緒。

四 神祕主義與象徵主義

到了十九世紀的最末期到現在，是新浪漫主義（Neo-Romanticism）的藝術替代自然主義而興起的時代了。

對自然主義抱不滿而起的新浪漫主義的支流頗多，所謂享樂主義（Optimism）、新理想主義（Neo-Idealism）等是這一大波瀾的支流中之一。在這裏，不能詳詳細細的都論及，只取這新浪漫主義中的大兩支流——即神祕主義（Mysticism）和象徵主義（Symbolism）——來加以論究。

神祕主義和象徵主義有什麼分別呢？

神祕是啓示的本源，象徵也就是啓示的一種。神祕主義是取其精神，由內容方面而定的名，象徵主義是取其手法，由形式方面而定的名。故神祕主義的作家無不用象徵的手段，又象

徵主義的作家無不有神秘的精神。其實，神秘主義和象徵主義簡直是一娘胎生下來的兩兄弟。

爲什麼又有神秘主義的生產呢？

要解答這個問題，我們的眼光仍還要放在產生這兩種主義的社會背景上去。

十九世紀的末葉，到廿世紀的初期，資本主義已經發達到牠最高的形式，最後的階段帝國主義了。在這個時期，帝國主義內在的矛盾異常劇烈，罷工戰禍，時興時起。帝國主義的創痕，已非溫情緒，已如黃昏夕照一般，看看便要沒沉了。世界上的所謂文明或文化，已被牠自己搗成粉碎，猙獰的面目被自己撕開，社會上的一切問題，已非協調改良所能解決，到了這樣的田地，好多人都最好是逃心自然，置一切於度外，或者超然物外，以求剎那的靈感的慰安，或者醇酒婦人以企求片刻肉慾的刺激，總而言之最好是問事不管事，一味的求心靈的生活便得了。

神秘主義，和象徵主義，便反映着這種生活意志而產生的。

們再仔細地考究牠們底內容吧

神祕主義底藝術對於一切事物的認識，他們大都以爲一切事物現象的内部都有靈的意義和魔力，一切現象都不外是此靈的東西的表現，Verhaeren Maeterlinck 還有這樣的主張：不能思議的一種靈妙的活氣，就是人生的精髓。Yeats 也說，宇宙中有一大精靈，以不死不滅之力支配我們，但牠的足音在我們胸裏響着時，我們即稱牠爲情緒。這些話真正是神祕而又玄妙了。

象徵主義的藝術家，他們對於藝術的見解，也大都以爲要能表現事物所喚起的感情，更溯至其根本，由感覺而生的瞬間的情調，始得稱爲藝術，又有人論暗示，以爲暗示即幻想，完全用了這種不可思議的作用的就是象徵

誠然，他們真是神祕而又象徵了！不過在這裏我們要明白，不管他們底話是怎樣地虛玄，怎樣地縹緲，怎樣地不可捉摸，我們只要揭開他們迷離灰暗的面幕，他們底真面目便顯露了。老實說吧，他們是厭棄都市生活只求靈的慰安和剝那感興的刺戟的唯心論的逃敗者——

是棄甲曳戈而走的殘卒！

神祕主義和象徵主義究竟是什麼東西呢？

牠是資本主義發達的末期的產物。

牠外表雖然是超階層的，其實還是現代支配階層藝術。

牠底社會的實踐任務，是抑制着覺醒的人前進的精神而促進支配階層的反動。

神秘的儘管神秘，象徵的儘管象徵，享樂的儘管享樂，頹廢的儘管頹廢吧！社會進展底車輪，泛起洪濤必然地要把牠淹沒呵！

反映着這新時代而產生底新興底藝術運動，已經挾着排山倒海之勢，在世界底藝術界洶湧起來了。

歷史是要給予這新興底藝術運動以必然地勝利！

我們不要性急，不要心焦，最要緊底是不要投機，且努力復努力吧，光明將要來了！

第九講 時代給與藝術的特質

權威社會時代之藝術的特質

一 宗法時代

凡是由這個社會變到那個社會，必定是它底經濟基礎 (Economic Structure) 變更即生產技術 (Craft of Production) 進步的原動力使之推進。但是由原始社會過渡到權威的宗法社會 (種族共同社會) 的原動力，不僅是由於生產技術進步，還要受絕對人口過剩律的支配。原始人類因為技術與地域所限，發生絕對人口過剩的結果，便是飢饉，瘟疫，死亡等等。到這時，那種靜滯不動的風俗，才稍被那人類空前的災禍和困難推向前進一步。換言之，即飢餓使那種嫌惡舊式生活的心理忽然拋棄，而力圖發達為自己生存而競爭的新方法；於是就

有被統治者與統治者 (Ruling Class) 了；也就有了鬪爭。這個時代底藝術純全與原始時代底藝術迥然不同，就成爲裝飾的藝術，又用在武器上去了。這個時代也就是宗教興起的時代，所以這個時代底藝術，也從頭到尾是宗教的。無論跳舞，無論音樂都是宗教的祭儀。神話，這當代無意識的詩歌，也是神們底歷史及神和人間關係底故事。繪畫及彫刻底作品，也不是描摹神像，就是奉獻給神的。又依當時的思想法，以爲那些作品——也和別的活動一樣——都因受了神底靈感方纔作成。

在這宗法時代，因着生產關係就絕對地需要組織者，指導者，做組織者的總是經驗最多的人，就是這社會內最年高的——族長。因之族長就有了權威，一般人崇拜他底權威，——意識或精神。及其死後，他們仍崇拜他，因爲他們總覺得族長的精神一定是不會消滅，於是對於族長遺留下來的物件，奉之如神，更如威嚴神聖；因之，宗教也就發生而興盛，而藝術也就脫不了宗教的意味，自然有裝飾的意味，和用在武器上去了。

二 封建時代

建社會是接着族長引導種的族共同社會逐漸的進化而來的；也是由於當時生產力的變遷，即技術的進步而促成的。因為當時的人口過剩律的逼迫以及長期生產過程中所得的種種經驗都能促進技術的改良和進步，而增大生產力。到了這個階段，階層的界限，（諸侯，僧侶，農民，此外還有奴隸，農奴，各階層間的習慣不同，智識程度也懸隔，而利益也就互相衝突，已經十分顯露，一方面是組織者（支配者），一方面是被組織者（被支配者），兩相對立起來。而在組織者方面，平和的支配者，即有貴族與僧侶；政治與軍事的組織者就是封建時代的封建諸侯。

因着生產力——（也可以說是經濟生活之基礎）日益趨於擴大，而廣大的政治的軍事，的宗教的封建組織得以形成，遂進而擁有廣大之領域以歸於掌握之下。

所以在這樣的政治的，經濟的組織之下，專制之君主，被視如神聖之萬能，封建諸侯，也有其強大之實力。普遍的民衆，祇有謳歌專制君主與封建諸侯之聖德與偉大而已。

這個時代底藝術也就反映這樣的 *Idologie* 來。

古代埃及 (Ancient Egypt) 底封建的藝術，著名的金字塔 (Pyramid) 及立像等等，就可以看見第一表示着強大的力量，而且，那力量簡直是一種名副其實地永遠與地球同在的東西。

『它們能使見者屈膝！在它們裏面有對於至高存在的敬畏心的具現；它們顯示著緊張而組織了的生命，顯示着超人的，永久的力底尊大的誇耀，顯示着對於一切瑣事都不經心的無生的嚴肅，又復反映着星一般遠隔的主人的光輝』——Fritz Burger——真是威嚴地把封建藝術形容出來了。

無論什麼封建藝術，都是量上很雄大的。那雄大的量，就不外乎崇高與永遠性與超越性之實際的表示。比方：王像表像底樣式，和平民與奴隸等像表現樣式底差異上，王像常用理想主義的手法，用神化樣式的手法表現它；平民和奴隸底像，却用自然主義的手法，表現其匍匐的風姿，渺小的存在。

這時因着在宗法時代的權威崇拜（封建時代也是權威的崇拜），僧侶就利用上帝萬

能為壓迫的工具，而宗教異常興盛——且長足地發展起來，所以藝術的領域內，也是宗教的東西遙遠凌着世俗了。在這時代，更經出現了一種新的藝術——建築；不久便占了藝術底首位。比方歐羅巴中世底大寺院，我國底大伽藍，大佛像等，就是其中最顯著的東西。但是都是多數無名民衆以很長年月合力營造的。

總之，宗法時代和封建時代——威權社會時代底藝術底特殊性，我們可以記憶如下：

1. 它是極度權威的
2. 它是非個人的民衆的創造物
3. 它是有雄大的量的

個人主義社會時代之藝術的特質

1. 觀念的個人主義時代

從封建的形式到資產階層之變遷，是始於紀元前五世紀之雅典。當時雅典是商業共和國，牠底商業區域逼於全歐，因為牠底商業的發達，商業資本的增大，隨着商業資本主義的關

係之發達，而資產階層因以發生。不過當時之勢力甚微，其最後之飛躍將封建社會之基礎根本推翻的時候，還是1789——1793之法蘭西大革命勝利之後而確定的。封建制度，它是等級的組織的關係之階梯來束縛民衆，到它滅亡過後，遂依於個人底利益與行動，因之而表現出與一般民不同的『紳商階層』這就是資產的集團之所從出——亦即私產發達，個人主義的思想也就隨之增加，又因自由競爭開始，趨利主義成爲社會普通的現象，後來社會上簡直以個人主義爲道德了。

這個時代底藝術就最高發展，使它和生活分開，最後，藝術成爲奢侈的東西，藝術被生產的關係約束而趨於墮落。Bogdanoff 對於這個時代底藝術之本質及其特色，大概如下面三種敘述。(註一)

一 藝術之專門化，商品化。

『藝術是社會中特殊之一部門，但到了這個時候，它已經與市場上的勞動及其他之部門同一系列的並排着了。藝術的創作物，完全是藝術家一個特別的生產物，有權威的——封

建性質的——文化之特徵非個人的民衆的藝術創作物，到了這時，全然不存在了。在權威的——封建的——文化時代中，如神話，童話，抒情詩，歌謠，音樂，及舞蹈等，都是共同社會，種族，民族底創作，不是特定個人底創作物。——就是建築，雕刻，繪畫，也是這一樣的。這種例子，以古代之寺院或教堂聖像壁畫等即可證明。』

二 藝術之遊離化

『藝術之社會的組織的任務，是以藝術家之意識爲全社會之意識，抽象的靈物崇拜，在藝術上也有與科學方面同樣的性質：有所謂「純粹」藝術「絕對」美底觀念，類似「純粹」科學，「絕對」真理底觀念了。』

三 藝術內容之個人主義化

『藝術創作物底內容，本是個人主義的：它和別的藝術不同，它是以孤立地把握了的個人爲問題，以那個人底鬪爭，運命，感情等等爲問題的。那作品底主人公常是公然或暗中地，在其意識上爲孤立的個人。公然的時候，例如小說，詩，抒情詩，雕刻之類裏面，他直接反映在那事

件中間。暗中的時候，例如在音樂，風景畫等上面，他自身雖不反映出來，他底精神狀態，他底欲求或希望却是用了與他相應的樣式表現着的。」

2. 古代奴隸制時代

希臘和拉丁種族底組織，在到奴隸制時代以前，是封建的組織；Homeros 時代的希臘洪荒時代的羅馬便是。技術及交換底進步，已比周圍較低封建型的種族，即所謂蠻族者，比較迅速地前進了。雖然和蠻族不斷地有戰爭，但在戰爭中，總是希臘人和羅馬人仗着優秀和技術底蔭庇，組織地做了勝利者，獲得了許多的俘虜，而利用其勞動力；循次發生勞動之武力的侵奪，而於蠻族世界爲真實的榨取，結果，野蠻種族竟至做了賣買底對象物。俘虜成爲商品——因又成爲單純的工具，而不被看作社會底成員。

既利用奴隸底勞動力，便發生了大企業。這種企業，在經濟上遠比小規模的農業或工業的企業爲有力。因此漸漸使社會底全組織適應了它，在生活底全構造上擦上它底烙印，絕成了奴隸制度的文化。而這時代底藝術則與過去相反了。宗教藝術爲下等人的藝術 (Free-

man. Potician, Lord……底藝術。)又空前的發生通俗的接近於生活的藝術，如戲院，劇本，繪畫，世態畫，城市建築。然而它底變化和發展是必然的嗎？原來藝術是以鮮活的形態表現現實，藉使萬人縱有程度（智識程度）之差都能够理解的，所以特有廣大繁複的組織的效能。同一的神像，在有教養——智識的貴族看來，可以是純粹美底具體化，是沒鍊過的美的快樂底源泉，——而在素樸的平民，則可以爲神的崇拜底對象。Aeschylus 或 Sophocles 底悲劇，在客觀中少數優秀者是領納作爲藝術的演出及深遠哲學問題底解決，——而多數人却以爲是鬪爭和英勇的行爲，及百折不撓的人類意志之淺顯的表現。藝術就是如此，親和了萬人（感染了等人），增強其連帶感，成着由所有成所教育的市民對於鄉土的愛國的執着底支柱。它在古代社會內是最強的社會的紐帶。

這個文化的關係，因了當時社會內在的矛盾，及那種種階層——寄生的奴隸所有者，受他們壓迫的手工業者和農民及被逐出在勞動生活之外的寄生的無產者——間的衝突很利害，而尤其地重要而必要。那些用不軌的手段取得座位的希臘各城底僭主，及羅馬底執政

官，爲了保持他們底權力，所以要首先建築壯大的寺院和公共建築物，以緣飾其祖國，或在街路、廣場、散步道等處建立銅像，決不是偶然的。藝術底組織的效能，在當時公然因爲抽象的尤物崇拜底結果，不曾意識着，却已經本能地感觸着了。

加以上層階層底富裕也使他们底欲望和奢侈心複雜化多樣化，喚起了對於藝術作品的巨大的需要。這可說藝術純是經濟基柱着。

三 工業資本時代

在商業資本時代，手工工場制度已經替代了封建社會遺留下來的各行組合的分工以應付新市場上的需要了。可是接着市場一天比一天的擴大，需要又一天比一天的增加，手工工場制度，也不能應付當時市場的需要了。到這時候，蒸氣就發明了，於是生產技術保持着急速的 Tempo 發展了，就形成了近代工業資本 (Industrial Capitalism) 經濟制度。然而在近代工業資本經濟制度之下，藝術是表現於什麼形態的呢？據一般的說來，在過去商品交換

的社會裏，藝術本有其它的特殊性，到了工業資本主義社會，它不過比較以前更深刻而且是更複雜的形態表現出來罷了。

但是在近代工業資本經濟的制度之下，藝術又有如何地特徵呢？在這兒我又把 A. Bogdanoff 底言論拿來介紹，我們大家都會明白的：（註 11）

（一）從數量方面看來，在近代工業資本主義社會之下，藝術生產的鉅量，着實可驚。這樣大量的藝術生產品，在過去的時代，無論如何也是不能看見的。

（二）從組織方面看來，它（指藝術）是與科學立於同樣的立場，不過近代工業資本主義社會之下，藝術尤其是專門化罷了。在這個時代，藝術遂為一部分的特殊的專門藝術技術家之所獨佔而為他們個人之所有。

（三）關於內容方面，藝術之構成，本來是社會之階層的反映（重心階層的反映），所以它底內容，必然地是表現出它底階層底背景。在現代階層對立已尖銳化的社會之下，他們底藝術品，必然地是與他們本階層底意識與其生活之要求完全相適應。

這三種很顯明的特質，已無別舉實例之必要。總之 Bogdanoff 之論議，完全把我們眼前的藝術生活的顯著的現象，很鮮明地而且有力的把它實證出來了。

還有我們不得不注意的，就是在近代工業資本社會之下，藝術生產上所表現的顯著的事實問題。

(一) 藝術之生產者：(即藝術之專門家) 在現社會關係之下，藝術已經是很專門化而為少數之技術者的獨佔品了。這在前面已經屢次的說明過。本來藝術的技術方面，是有許多的部門。例如戲劇，小說，詩歌，雕刻，繪畫，塑像等；俱各有其特殊性，而且是非永恆的專門的研究，絕沒有很深的造詣。但是在現代資本社會之下，這些永久的專門的研究，祇有一部分的資產階層纔可能，多數的無產者，雖有這種希望，也是不能達到的。因為藝術的專門化，所以在環境上似有藝術研究的特科之設立的必要，因此而藝術專門或大學之組織遂生。但是這些學校的入學者，不是以他們的天才來決定，主要的而是以那個人的學習的資力(即經濟環境)來決定。自從這種制度發生過後，因之，藝術的生產，更轉移於少數者之手了。

(二)藝術之享受者：『在資本主義社會之下，關於藝術作品之創作，一般的不可避免的現象，就是「藝術之經濟的貴族主義。」而關於藝術作品之享受者，事實上已不是一般的普遍的民衆俱能享受。而是少數的特權人們的享受品。這時的藝術作品，已經是富有商品的性質了。因爲某一種藝術品，在社會上的批評，對於它的價值，恆依其販賣之廣闊以爲斷。所以在現社會中，要看某人的小說或詩歌等成功之程度如何，一定要注意他的作品賣行的部數。其次在價格之增減上，於藝術家也有莫大之關係。譬如繪畫與雕刻，它的價值愈高，則其魅力愈大。又因爲它的價值高，所以更不易於通俗化，或者普遍化。爲要使藝術的通俗化與普遍化，所以近代的博物館，繪畫陳列所，展覽會之組織，也就適應這個環境而發生。特別是劇場與音樂院之設立。一般人總認爲這是最通俗的了，但是沒有錢的人，根本也是不能享受。』

一方面，是藝術生產者之貴族化；他方面，又冀求藝術享受者之民衆化，這兩種相反的現象，是在近代資本的社會裏，特別的反映出來。這就是近代藝術生產部門之特殊性很明顯的一種事實。

藝術之製作，與其他之生產品根本有異，它是不能以機械的方法為無限的製作出來的。但是在資本制度社會之下，藝術的作品，雖不是完全基於他們的天才與教養，但是他們的作品，無論如何，總是想以金錢來掉換或估計它（指藝術品）的價值的，這就是藝術的商品化；這就是藝術的鉅量生產的特殊現象。所以藝術也是資本制度下的一個很特別的產業部門。我們看資本主義的藝術，出版者之利潤，它已經與社會的平均利潤達到同一的水平線，我們就可以知道藝術製作者的收入，已經是與半資本家的半勞動貴族的地位全相等了。這也是藝術的大量商品化的另一鐵證。

其次在現代資本社會之下，藝術之階層的特性，又是如何表現的呢？這個問題，是很有趣而且是值得我們討論的。這樣的 delicate 的問題，在這裏，實不能作詳盡之論。現在我還是借 A. Bogdanoff 底意思，來加以相當的說明。他說：

『1. 藝術家是依於他一定的社會階層以他們生活與他的見地而客觀的形式化。2. 不管藝術家的意識怎樣，他必然是從屬於他本階層的利益。因此他底工作與夫他底對象的選

擇，必然地也與其本階級的方向以爲依歸。

「比方在交換社會中，他如果是一位藝術家，他底思考的範圍與其意德沃羅基，絕不能離掉抽象的偶像崇拜主義。他底創作，不過是一種「純粹美」的一種表現。但是這種美，不是絕對的。比方勞動的人們與非勞動的人們之中，是完全有異的。在貴族同資本家想來，勞動者以他們筋肉的勞動與肉體的緊張而工作的情形，那是多麼的粗野，醜惡，而且是非詩意的呵！而在勞農與工人之中，他們對於美之概念，當然把勞動能力與忍耐力等特徵認爲美，而對於貴族施之於平民的傲慢和輕侮，在他們看來，又是如何的粗鄙，而且是非美的啊！」

「勞動人們自身之內部，其美感亦自有異。比方都會生活之勞動者，對於社會之認識較深，由他們自己的意識的反映，自然對於美之認識不同。而在農村居住過單純生活的農民，則對於容貌之美並不了解。這完全是基於他們的環境而造出來不同的兩種意識。所以階級與階級之間，自然因爲他們所處的環境不同，因而對於事物之觀察有異。由於他們觀察的方法之不同，所以他們在各方面的表現全不一致。」

『所以一定的階層之藝術家，他對於世界或社會現象的觀察，必然是帶着他底顏色眼鏡，第一他是繼承他底階層的思考形式的。第二他是以身自利的利害爲欲求之標準，同時更以他這種標準來貫通於作品中，這就是表示出他的世界觀的文化的精神。

『現在的社會鬭爭，表現於藝術上的，已經有很顯著的事實了。在支配的人們，他們總是盡力的拚命的保守他們繼承的勢力，向反對方向的人們進攻。藝術上所表現的，也是同樣的現象。』（註三）

這是 Bogdanoff 底見解，對於資本制度社會下之藝術的特性，很充分的明白的而且加以事實的說明。在他底言辭之間，對於中立之藝術家，是如何的暗示他們要根本找到他底背景與其實踐的任務啊！而在他所暗示的方向，自然也祇是全人類的大多數的無產階層了。

但是，事實上每每不是這樣，一般的特殊的藝術家，往往不能把握着歷史發展的過程，與現實環境之社會關係的深刻的認識，所以他們底意識，有好些是遊離的，有傾左偏右的可能。但是也有少數的藝術家，他們以他的天才的把握力，能超越他本身的階層，而與他階層

的意德沃羅基接近。這種天才的藝術家，他能洞察社會的變革與新的時代的到來，所以他能夠放棄他的一切而獻身於新興的人們，俄國的貴族托爾斯泰，他能够生他那樣的环境裏，澈底的改變他的意識而效忠於新的社會的預圖。所以在他的思想及其藝術作品中，完全是描寫俄羅斯當時貴族之意德沃羅基與農民之意德沃羅基的一種衝突的反映。中國的藝術家呵！請你們掙開眼睛，走出「象牙之塔」，步出「十字街頭」，看清楚社會環境與時代之變革，急遽的回頭，把握着新的社會底意識吧！

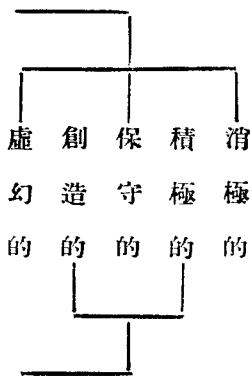
註一，註二，註三，見 Bogdanoff 所著社會意識學大綱中。

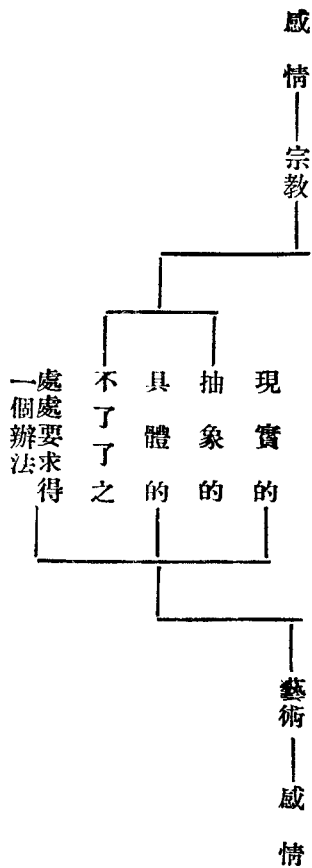
第十講 藝術與他種科學

一 藝術與宗教

藝術與宗教 (Religion) 是同以情感上求人類底解決的。

從情感上求人類底解決，或者說求得一個安身立命之所的；除藝術外還有宗教。不過牠們底目的雖同，可是牠們所走的路途是不同的。我現在把牠列一表以分別吧：





人們所以要從感情 (Feeling) 止求人類底解決，一是因為人類生本身就導源於情感的。什麼叫感情？就是願欲底波浪。常發生一個願欲的時候，後面就有一般熱情在推動，當願欲得到滿足時，隨即伴着一種快樂的情，當願受着阻撓或一時不得滿足而須延宕時，就生出一種鬱悶憤發之情——無論一種什麼情，都是一種願的波浪。說人生就是各種願欲的跳躍，就說人生就是各種感情的話動，人生既得導源於情感，解決了人生的途徑當然是要到感情來找尋。再則在情感上找尋解決方法是要比在理智上容易得多；因為理智要得客觀的許可，情

成就任憑主觀意造；理智要細心分析的功夫，爲一般人所不能忍耐，情感是含混概括，直截了當，不費周折，易得一般人的採納，所以在一般人看來，科學總是枯燥乏味，藝術、宗教總是生趣盎然，藝術和宗教雖同是情感的產物，牠們的途徑却完全是不同的。

人生不如意事常八九；在客觀方面者一，在主觀方面者又一。在客觀方面，當社會組織未能盡善盡美，自然環境未能完全被人征服以前，人生中的各種願欲要在客觀上碰到許多釘子。這是客觀的原因。如果人的主觀是無可無不可，這個原因也就不生什麼作用，無奈主觀是有目的的，達到目的就是人生；有目的而不能達——即有願欲而不能遂意，就失去人生的根本意義，這自然要使人生出許多煩惱。這是主觀的原因。在這個當兒，如果沒有什麼來把這煩惱關頭打過，人生就要中斷，如墮落、消極、厭世等現象，這是非危險的。所謂悲天憫人的賢哲，不得不來替衆生想個方法，於是宗教家如儒——嚴格說來，儒家原不能算得宗教，但他在東方民族的人生上勢力很大，作用和宗教等——就和我們說，不必煩惱，這是我們的責任；你不是做父母的嗎？父母當然要有撫育子女教養成家的責任，你不是做……總之，我們只要盡己之

責，求心之安，至於成功與否，不必去管牠。這叫做知其不可而爲之主義。但是這樣一來，把一個人的生，都給人家分割去了；父母割去了前段，夫妻，女割去了中段，兒孫，祖宗割去了後段，朋友，親戚，君臣則零星分割中後二段，被割後所殘餘的各節。一個人活了一世，一點也沒有自己的份兒，這那算是人『情』所忍受得了的呢！結果狡黠的陽奉陰違，仍度其墮落生活，老實的看穿人世，仍不免於放浪厭世。那教和我們說，不必煩惱，我們的苦樂，上帝都知道；上帝最喜歡能受苦的人，受苦越大上帝越歡喜，上帝是一切的主宰，我們只要能得上帝的歡心，將來自有好處，你不是沒有麵包吃嗎？不要緊，朋友！上帝已替你在天堂預備了珍饈玉食，你不是沒有衣穿沒有屋住嗎？不要緊，朋友！上帝已在天堂預備了錦衣華屋等候你去享受了。但人生不是人死，要用死後不可知的快樂來換生前身受的苦痛，人們終有些不放心。所以結果弄得人間成爲一片虛僞。釋家和我們說，不必煩惱，煩惱完全生於七情六欲，我們只要把情欲根本毀去（究竟涅槃），自然就「皆大歡喜」，這叫做根本解決，但這樣一來，就把人生根本消滅，所以結果只有退入「不生」。藝術家則不然，他說，「不要煩惱，我有法子想；你的眼睛不是苦於人物

喧闐嗎？好，我有音樂，歌曲在此，可以把你的耳朵洗個乾淨；你身疲力倦時，我來佈置一間窗明几淨的小齋給你休憩；你心煩意悶時，我來演情節奇離的故事；唱纏綿悱惻的詩歌，給你開懷暢飲……總之，你在那裏感覺着煩惱消極，我就在那裏設法使你快適奮發，就是日常工作的本身，如果你要覺得煩厭牠，我也有法子使牠變得富有興趣，這樣，人生隨在有煩惱，就隨在有快樂以資補償，多吃一分苦，多一分快樂，多做一件工，多一事享受，一面把人生的煩惱一一洗去，一面指出人生的意義，領道人生的前進。但是宗教在有時是要沉滅，在藝術，無論什麼社會裏面，都有它的存在。

一一 藝術與哲學

社會是一個大謎，牠的意義是什麼，牠的究竟是怎樣，都是不容易明白。在這個大謎沒有得到解決以前，人生是不會有確定的觀念的，因為人生就要以社會底意義為意義，社會底究竟為究竟。好在人是有意思的，能够獨自運思，憑理推測一切神奇奧密的問題，對於這個社

會之謎自然要研究出一個究竟；研究出他到底是怎樣一個東西，爲什麼要這樣。於是就產生所謂哲學（Philosophy）但社會始終是個怪物，一方面是整個的，統一的，一方面又是儀態萬方；一方面是玄妙莫測，一方面又顯豁明露。所以研究了幾千年還是個不得要領；時時覺得已找到了解決，却又時時發現所得解決的缺陷。於是社會在哲學上時時改變，人生也因之時時不同其意義，而藝術和哲學就發生了極密切的關係。因爲照前節所說，藝術是人類滿足願欲的一種技術；願欲當然是要跟着哲學爲轉移。本來，藝術是要和哲學一鼻孔出氣的，一件作品如不舍着哲學是高深的；但如果要問：婦孺口中的山歌村笛，僧用以驅取谷麥的神符，俗子謔的歪詩，劣匠造的土偶，能否算得藝術品麼？不能，爲什麼不能算藝術呢？却又除了說不好以外，就再也說不出什麼道理來，不知藝術品和非藝術品的分別就在於含意識的深淺和出發點的高下；換句話說，就在於有沒哲理，凡是一件藝術作品，沒有不是抉發社會底秘密，吐露生命的靈機的，所以，人們在哲學上進步到若何程度，藝術也就進步到若何程度，牠們倆是息息相關的。

藝術和哲學的關係，可從兩方面講，一方面哲學的思想，要靠藝術才能表現得出，藝術的內容有哲理才能充實。比方說：一件藝術品——如繪畫，僅不是輪廓鉤得準確，光線弄得準確，色彩畫得鮮明，就是對了好了的，它底 *in fact*，我們應該要特別注意的，這點對於哲學當然很有關係了。所以藝術家要有相當哲學修養，才得有相當的作意。同時，哲學的深求原是要求得社會底究竟以提高人生底意義；如深求所得不能表之于實際，那提高的目的就無從實現。但哲學家自己是沒把思想表之實際的企求力和方法的，這個責任就不得不加之於藝術家身上，哲學家是一個先知者，藝術家是一個實行者；哲學家從理論上求改進的途徑，藝術家從實際上求改進的方策。所以哲學家一定要有藝術家的合作；那提高人生的希望才有着落；因為在哲學家只能把人的情感提高，純化，而這提高，純化後的情感要在實際上得到滿足就非有藝術家的努力不為功。

另一方面來講，哲學完全是抽象的探索，藝術完全是具體的表現。哲學是演繹的，是從整個的全體中求各個的位置，藝術是歸納的，是從一粒粟照見大千世界；哲學先要求社會底究

竟，然後再求這究竟的系統，從這系統上求萬象的脈絡，藝術却先從迹象察出個體的生意，從這各個的生意上體會得生命的樞機，因而，因而洞見到社會底意義，回過來再把這社會底意義表現在各個的迹象中。所以，哲學是一下子從推論上指出人生抽象的意義，藝術却點點滴滴從事物上找得人生具體的歸宿。牠們倆所走的路雖完全不同，但目標都在提高人類生活的這一點上。

三 藝術與自然科學

藝術和科學 (Science) 一般人大概總以為是絕不相謀，並且還有點背馳的。因為一從情感一從理智，根本上就一不同源。其實不然。牠們倆也是有相因相成的關係的；有科學，藝術的進步愈快，有藝術，科學的意義方明，自然，藝術家往往要仇視科學，科學家也往往要不歡喜藝術，各種東西，在藝術家眼裏只有姿態，生意等等，都是整個的，活的，一到科學家眼裏就要分析解剖，變成零件的，死的；在科學家處，要講試驗，研究，藝術家則處處講欣賞，享受。他們倆對

於人生的觀念和對於事物的態度是完全相反的。然這只就藝術和科學本身的性質講，只就藝術家 and 科學家走的途徑上分辨。如從意義上說，從對於人生的功用說，他們倆實有密切的關係和相同的目標。籠統地說，藝術是求美（此地只說它是求美好了），科學是求真和美，實是一樣東西。分開說，藝術和科學實有相成的兩種關係。

從一方面講，藝術本身就是一種科學，我們對於藝術不是不能不講研究嗎？並且不是有了很多的結果嗎？曲線比直線美，變換比單調美；光要怎樣方能配合，聲要怎樣才能和諧；小說要結構，詩歌要音節；如何能表情透澈，如何能寫景適當……等等，都是須加研究而現在已有相當的公式了的。再如什麼派，什麼主義，其間如沒某種條件和標準，將憑什麼分別這些公式和條件標準，如果不經過一番科學的研究，那能得到不如此，藝術所要用的各種科學也是很多。光學之於繪畫，聲學之於樂譜，力學之於建築，尤其是現在新興底畫派，如表現，構成，分析，立體諸派，莫不是純自然科學化了，都有很顯明的幫助。在現在要研究藝術，沒有一些科學的智識，休想能够精進，常聽見有人叫藝術家做天才，好像藝術這樣東西全是從天分中得來，

用不着什麼學問似的；有些藝術家（？）也每每歡喜以天才自傲，好像在說，我們有天才的人，着實有點神祕，不高興的時候，無論如何勉強，怎樣也產生不出一件作品，要是高興的話，却又毫不費力地，自然而然地涉「手」成趣，就連自己也竟莫明其妙。這裏完全是一付天機在活動，人工不能有絲毫力量。所以藝術家無論如何荒唐墮落，終究是一個藝術家，凡夫俗子無論如何用功夫，終究是一個凡夫俗子，這生就的天上人間，無法可以相強，這些見解，非常錯誤；藝術決不是如此神祕的東西。藝術固然是情感的流露，意興的噴射，純任自然，不容造作；但所謂自然或造作，是指感情或意興講的，至流露和噴射，却不能沒有巧拙的別，研究的地方。就是感和意興，也要因感關係。領悟力的不同而有厚薄深淺，與本人的學力和經驗有直接關係。到現在，學已大半都成了科學，即經驗也不是多活幾年多見幾件事的意思，須有學識做了根柢力有經驗可言。所以無論在內容上或形式上，古時人決不能作現代的作品，現代人也決不願作古人的模仿者，簡是一時代的藝術家每一個藝術家的作品，決不能有雷同的，這些，都是使藝術本生身科學化的傾向的地方。至於材料上如畫料，畫具，樂器，印刷術，以及雕刻，建築，跳舞，

戲場等所需用的工具和材料，更都因科學進步而益臻完善，使藝術日加精密的。從另一方面講，藝術的進步也於科學很有助益。生活藝術化得愈深愈廣，精神愈是靈動強健，在科學上的努力自然愈可以猛進；實驗室和各種工場藝術化了之後，工作的效率上可有驚人的進步。這是現在已經證明的事實。

最重要的一層，還是：科學的功用要有了藝術才能顯明，正確，學家的努力，要得到了藝術家的幫助才能有個着落，不至枉費。科學原是改進人生的一種企圖和工作，但科學家所發明的都只是一件件散亂的零件，一定要藝術家來把這些零件組織起來，成爲整件的東西，人們才得享用。一切藝術作品，考其質料，無一不是科學的發明，但要成爲足使人生美妙的建築，雕刻，文學，劇場……等等藝術品，就無一不須藝術家的努力，否則不但科學家的發明不立即就可供人們受用，并且還要被人們誤用，造成破壞人生的毒物。歐戰發生以後，世界上所以要發詛咒科學的反響，在個人看來，完全是因爲那時藝術家的工作，還沒有追科學的速率，這是足以使人們猛省的一件事。

四 藝術與社會科學

我們知道社會科學是從一切混沌錯綜的社會現象中，探求其因果關係的法則的一種有系統的智識的科學，因此我們應該決定它與藝術的關係。

我們既知道社會科學是研究社會現象——經濟基礎，社會底意識形態 (Ideologie) 的一種科學了，那嗎，我們又應該知道藝術是社會底意識形態之一種。(此種社會底意識形態是精神的。如宗教，哲學一樣，同是精神的。)

原來各人就有各人的精神的：各人都有見有聞，有喜有悲，有欲求和努力，有追憶和想像，……這一切的一切的感覺 (Sensation) 感情 (Feeling) 感興 (Inspiration) 欲求和觀念，就形成了各人底『個人』的意識。但人類是生活在社會之中的；就是生活在和別人底結合交通之中的。他們無意識地或有意識地要用種種樣式，表現他們所認識，所感覺，所欲求，所思索的一切。於是他們(藝術家好了)憑藉藝術的技術 (The Arts of craft) 把他們表現成爲形

態，於是就是藝術了，然在此地，我們不是解釋藝術是什麼，我們不過是說明藝術是意識形態社會之一種。

我們把藝術是社會意識形態的一種證明了。現在我們又來簡略地說藝術是社會底意識形態的關係。藝術除了與宗教、哲學及社會的基礎經濟有關而外，它與政治、法律、道德、風俗都很密切關係的，比方說：在現在的鄉村中——僻靜的鄉村中，很流行一種客堂屋中掛着二十四孝的繪畫的人家戶。這些掛着那樣繪畫的人家戶的們底腦海，盡都是要想當個那的賢子孝孫的。這就是藝術與道德、風俗的關係一點的證明了。

在古代埃及 (Ancient Egypt) 底金字塔時代 (Pyramidage) ——古王朝時代的繪畫——壁畫多是對君主，已死的君主底供獻物品，而普遍的民衆，祇有謳歌、感嘆、崇拜已死的專制君主之聖德與偉大；而他們——普遍的民衆對於在生之君主則視如神聖之萬能；由此就可以知道藝術無形就法律的施加者了。因為那時的壁畫，凡是一切藝術作品，表現一個皇族總是很魁偉壯大而嚴肅，表現一個民總是很矮小而懦弱。

在政治方面，藝術更有極密切的連繫的。我們知一個社會制度不良的時代，必然地要起政治革命 (Political Revolution) 的，必然地要政治運動的。 (Political Movement) 必然地要有政治鬥爭 (Political Struggle) 的，而藝術與政治是有這一種連繫的：

政治運動——說社會運動好些——是要直接達到目的的，藝術乃是達到這樣運動的一種行動，藝術乃是一種意識。這些說得太空泛了，舉一個例證來吧：我們都是知道俄國三大小說之一屠格涅夫 (Ivan S. Turgenev) 的。我們研究藝術的人，大概是讀過他獵人日記 (Zopiski Phcenilka) 的。他這部作是感覺農民制度的不好而作的。至農民運動，得以解放，實受這部的影響不少；好像由他的小說——藝術引起了那種意識，而後纔有另一種行動的。美國史托活夫人 (Ohrro. Harriet Beecher Stowe) 寫了黑奴籲天錄 (Uncle Toms Cabin) 引起美國空前的大戰，所謂放奴戰爭來，一樣地是藝術引起達到了那樣運動的衝動的。

原來『政治和藝術，尤其詩歌，是有着很多的接觸點的，無論政治或藝術都非盡量地用力使人類震撼及向上不可；無論政治或藝術都非盡量地努力着深刻地追尋人類精神不可；

「政治文學——是壞的文學，」這句話是不真實的，政治和藝術能夠種種樣樣地效果的造成相互關係。政治能夠把最高的材料，最強烈的衝動提供給藝術家，而藝術家是在最大的程度裏使政治的鬥士底力量鞏固起來的。」

——K. Kautsky

在此，我們知道藝術家不僅是畫幾筆畫，能彈幾曲琴，能作幾首詩，能跳舞幾個就算得是藝術家的，一定要對於社會要有相當的認識，就是說有了藝術底表現技術的人，應該要知道社會底一切意識及其變革。

第十一講 近代造型藝術論

到了十八世紀的中葉，資本主義的基礎已見建定，而當時的文化形態，已脫去了宗教的色彩，貴族的臭味。在藝術是高唱着穿所謂個人完成，個性強調的資本主義文化動態的特有的外衣了。印象主義 (Impressionism)，新印象主義 (Neo-Impressionism)，後期印象主義 (Post-Impressionism)，一些所謂藝術至上主義的繪畫就產生了。

Monet, Manet 等印象派畫家，只是在色彩學上追求到了對比和調和。Pissarro, Seceale 等新印象派畫家，也不過比較印象派畫家有了更進一步的研究，色彩的舞蹈，為純粹的色彩的繪畫。後期印象派的 Lezanne, Gohn, Gauguin，雖然是較印象派，新印象派不同，發現了內心的要求，由再現而達到了表現，筆觸有了強弱，線條須得健美，構圖須得考究，然而他們也逃不出了形而上學的美的陶醉的圈子。(註一)

印象主義的畫家們，在藝術的領域內，只努力於追求個人主義生活的安樂，和形而上學的精神生活的美快。他們所以有了這種的表現，純是因為他們陶醉在滿意的資本主義制度下的生活，暈醉了他們滿裝着資本主義的 Ideologie 的頭腦罷了，所以他們所表現的是滿足了 Bourgeois Kultur 的個人的心理。(註二)

歷史是 This's Antithesis 的那樣進行着的，某一種社會進展到了某一地步，它必然就流露出來了它內在的矛盾和衝突。因之，資本制度的社會到了一定的地步，資產者和小有產者間所發生的相互關係和衝突，鬥爭，就成了一種社會現象；而在上部構造上又有了一種新的發現。

小有產者因着現實的肯定，相互的連結，就漸傾到適應資產人們的一種心理表現；又對了資本制度的社會感到了苦悶和反叛；並且這社會的文明，又引起了一部分智識份子的思考，和感情上的勝利的誇耀，畫家們就有了 Anti-impressionism 的立體派 (Cubism) 表現主義 (Expressionism)，未來派 (Futurism)，達達派 (Da Daism)，等等畫派來。

立體派的 Picasso 的畫，畫一張提琴，提琴的裏面，前部，以及木材的厚薄，色彩，線，音浪，……都放滿在一張畫面上，它是表現了多方面觀察所得的映象的同存，純全是「形式」——Form 的研究。

立體派的畫，純全是形式的研究，然而它是小有產者的適應了資產的人們底樂觀心理的流露。

野獸派雖是一時重鎮了世界的畫壇，然而，它的表現着詩的單純化，意力的強調化，表現處女的濃情，妖艷的姿態，只是迎合資本制度社會的低級趣味的表現。

未來派，表現派，Da Daism 等畫派，都是這種傾向的。

未來派的畫是表現了小有產者的形而上學的世界觀的基礎上的現代社會勢力——資本社會的生產所曳出來的一個傾向，它是一種混階層的藝術。他們底宣言中說：

「未來派，是將藝術由頹廢引到全能力，由象徵引現實性，爲了要引導未來境界去，傲慢地丟棄了過去一切的藝術的藝術。」

『我們是少強，我們底藝術是極端的革命。』

『我們想表現從未表現過的 *Mou—Vernet*。』

『我們畫我們底心的狀態。』

『我們應畫的是動的感覺。』

『一切的事物因動而起變化，跑着的馬的脚不是四只，而是二十只脚，牠的運動是三角形。』（註三）

在他們底意識和感覺的表現的，確是感到了現社會的苦悶。他們說，『我們底藝術是極端的革命，』可是從沒有拒否了過去的思想本質，和觀察的見解。實際上，未來派是小有產者抽象的積極的美學罷了。（註四）

表現派的畫家所作出來的作品，多是表現熱，反抗性的流露，生硬的輪，大胆的線條，鬼怪似的外形，這些都是充分地暴露了小有產者的對於現實社會的苦悶，厭倦以及盲目的，和自己的逃避。

表現派在德國奠定了畫壇，然而因為當時的戰後苦悶，智識份子的焦燥，一切經濟，政治上的不安定，在他們底意識上，自然有表現派那樣性質的藝術出現了。繪畫的發展，到了這樣的一個階段，印象派，新印象派，後期印象派的美術就步入衰落的階段中去了。

接着又有了純表現派 (Pure Expressionism) 的繪畫出現。

純表現派繪畫，以美術是具象的，不是實際的最初慾望，注重客觀的描寫，而是精神的慾望，即是以繪畫上須自我的表現，感情的移入，由客觀而傾注到主觀去。實際的慾望完全除去，由精神的相互傳送，可以由色彩代替了音樂的音階，便可以用紅橙黃藍紫青來作樂曲，結果只是弄出來不會有人看懂他的曲子，成了白紙黑塊，有了虛無主義的表現。

笑那未來派的革命意識，厭惡那表現派的主觀的積極主義的 Dada，他們只幹了美術上的破壞工作，紙上塗了一塊青就是聖母瑪利亞，只是表現了他們底犯態，惡戲的虛無。

新古典主義與新理想主義，是因不滿或者厭惡現社會而想逃避到他們自己的理想的國度裏去的表現。他們取了風格技巧，常向古典的格的 Picasso 的後期的作品，就是新古典

主義了。新理想主義，他們是一點莫有現實性，他們底作品裏面，只表現了幻想的美麗花園。

Smaritism 是消極的感傷着資本主義文明的奇蹟，他們自己欺瞞着自己而作出超時間性超空間性的理想東西來。

Constructivism 的藝術，是生產化了的，它只是利用着成熟了的科學和新的手法的設施，這只是智識份子能懂得，所以它依然是小有產者的意識表現。它並不是現代大衆所需要的藝術。大衆所需要的藝術，應該是大衆能懂得的。

藝術只是生產化了而不是大衆化了的時候，它並不是這個時代的藝術。

我們應該知道，藝術是爲了社會的人衆而存在，並不是大衆爲了藝術而存在。所以，藝術應浸入到廣汎大衆的當中，應爲大衆所理解，所愛護，更要將大衆的思想，感情，意志，接合地抬高起來。（註五）

註一 見嗎查所著現代歐洲的藝術

註二 見同上

藝術學大綱

註三 見葉沉所著近世美術運動的新趨勢

註四 請參看瑪查所著現代歐洲的藝術

註五 請參看 Misch 藝術觀

第十二講 造型藝術創作論

一 我們對於繪畫應有認識

我們當沒有討論到造型藝術的創作方法之先，我們得對於藝術應該有種很正確的認識，方不至於迷惘倘恍，莫名其妙。

這篇文章，單指繪畫而言的；我們要怎樣地去認識方得正確呢？
繪畫，它是藝術之一種；那嗎，也是意識形態之一種——因為藝術，它是社會的意識形態之一種。

意識形態是什麼呢？意識形態是社會心理的凝結物 (Kristallisierung)。

「當我們檢討科學，藝術，法律，道德等等底起源之時，我們就已經發現了在我們面前有

幾種形象，思想，行爲之規則等的有聯絡的體系。科學是思想間的關係，從這個思想到那個思想，的條理化，體系化，他包含着整然一系列的認識之對象。藝術是感覺，感情及形象底體系，道德又是行爲底諸規範的一個總和，牠既有一個感動的，使人相信的力量，差不多是很嚴整的相互結合的。同樣的事還可適用於其他諸種的意識形態……」

「社會的心理好像是意識形態之一種貯水池，這種關係，我們可以把牠與鹽之演化來比較，意識形態底結晶是由社會心理漸漸凝集而成的。在本節開始，我們曾經講過，意識形態是以其諸要素，即思想，感情，感覺，形象等等的大的體系性爲其特徵。但是，意識形態條理是些什麼呢？牠是條理那些很少有體系或完全沒有體系的事物，換言之，牠是條理社會的心理。意識形態是社會心理之凝結物。」

我們既知道社會心理與意識形態——藝術間的關係，也知道社會心理與繪畫間的關係了。那嗎，我們對於繪畫的認識應該怎樣的呢？

繪畫雖則是藝術中的造型藝術之一，然而，牠是與他種造型藝術——建築，雕刻，表現方

式完全是不相同的，繪畫只是藉色彩，線條表現事物於平面的藝術；但是，它究竟在人類有了怎樣地意義呢？

繪畫並不是一種消遣的美好東西，它是得要幫助人類生活進入於優美的境地的。繪畫不只是表現自然的美點，而是反映人類活生生的生活的。

我們應得把人類作為自然之主標，描寫理想的。也就是，人類一面照了美的勻稱，磨鍊着的一切器官，以及自己的全肉體，一面懷着理想，要使在這環境中的自己的存在充實，並且依了包容着所謂「精神」的有機體，頭腦，神經系統之所要求，來改造這世界。這是希望到處看見美的世界的理想，是在那世界裏常是幸福，毫無拘束，也不無聊，而且也沒有苦惱的人類的理想。

我們要以人類為自然的指導者的藝術底企圖，究竟是成着創造這理想合理底世界的基礎的。

如果我們把藝術成爲富豪的娛樂品，那就是墮落，俗化了藝術本身，有時候，藝術本身也

墮落而走着邪道，造出並非真的藝術底的，技巧底藝術的刺戟來。這是在有精健的認識的人們，嫌惡得異常的。

繪畫的認識既如上述，我們所得的結果是美爲了人類而存在，並不是人類爲了美而存在。繪畫它得爲我們人類服務，而不能教人類被它奴隸，以至造成「爲藝術而藝術」(Art for Art)的「美的藝術」(The Art of beauty)如外光派的印象派的畫來。

繪畫，我們既是認識它是意識形態之一，我們就應得怎樣去處理我們底學習方法呢？每天指着畫具，到野外去寫生，這是有開階段的印象派外光派幹的玩意兒。終天都描畫着花卉，果實等東西，也不是我們學習的方法。我們底治美術的方法，首先應該注重在人體的寫生。因爲，我們要使每幅畫有一個人生的認識，每幅畫都要有社會生活的片斷（至少）的表現，我們在學習的時候是不得不注重人體的練習了。

二 人體寫生的重要

繪畫不只是消遣品，它當然不能畫着花卉、果實，以及風景等類，而這些材料，只可供給每一幅畫的附屬品，作為陪襯點綴的東西而已。尤其是現代的繪畫，應該很堅決地拒絕這些無用的材料侵入畫中。

我們在現代學習繪畫，應該是無疑地注重人體。然而在我們學習人體，我們不得像現在一般的美術學校先練習石膏模型，次則練習女 Model。我們自然在先是練習石膏模型，也要畫女 Model，更要畫男 Model 小孩子，我們拿他來寫生，老頭子也拿他來寫生。我們所要表現的美，不是女性的優柔的曲線美，而是社會的和平的理想期的期企，所以不只是小孩子，男人，老頭子，也是我們底 Model，就是全人類，也都是我們底 Model，不管他是乞丐極下流的人物也好。我們練習人體寫生的時候，特別要注重男性的練習，青年男性和老年的，因為他們底剛健的美，使它在畫幅中表現出來，能使現象感覺到生氣勃勃的。

練習人體寫生，我們不應該很單純地在屋子裏面每一個禮拜畫一張，我們要不在什麼地方，在最短的時間，都可以練習我們底寫生。工廠，工場，街面上，商店內，馬路上，都是我們練

習人體的場所；我們拿着速寫簿在那裏畫，但是每一張紙只要畫他們底一些頭好了。因為面部的表情，我們是得去用心地很艱苦地去練習。要這樣，我們以後才作出偉大的有意義的作品來。但是石膏模型的練習，和室內的人體寫生要有相當的成績，不然，也是徒勞無益。

在練習人體寫生，首先要把藝術解剖學弄清楚，因為牠是很科學地指示我們去練習人體寫生的科學。

練習人體寫生，動的姿勢和面部的表情，我們得刻苦地去細細描畫牠。在創作一幅畫的時候，這是全幅畫的生命。

以上，不過指示了一個輪廓，許多細微的地方，還是應該自己去體念。

三 線條與色彩

繪畫底形態，是賴線條與色彩而成功的。如果在素描，則專以線條為表現的工具。就在彩色畫，線條亦是基本的。然而我們要怎樣去使用線條呢？一般未來派的畫家，他多是把線條憑

一己之喜悅，而隨便運用，這是一點不懂科學的方法，因為他那樣隨意的運用，把光線弄得混淆不堪，光線失了統一，把一幅畫弄得異常難看。所以在我們運用線條，不管是單色、彩色，它都應該受光線的制約。常有光的場合，不能使線條粗大，暗的場合，不能使線條弱細。作一幅畫，尤其是不能全用着線條，原因是全用着線條，這是狠能使鑑賞藝術的人看不懂。線條而且要受色彩的制約，暗色的線條要粗大，明色的線條要細膩調和。這樣方把那「形體、情緒、能夠實實在在的表現出來，方能使觀衆深深地得到印象感動。

色彩，我們亦不要像印象主義畫家那樣，隨便運用只見每幅畫都是大紅大綠的。色彩的運用自然要淨潔，而且它是與畫的內容有很深的聯繫。這幅畫的內容的情緒，是很淒慘的，那嗎，我們用色彩的調子，一定不能把它用得熱烈的、快暢的。反之，我們就不能把它用得狠沉鬱淒暗的。總之，色彩的應用，是適合於內容含蓄着的情緒。偉大的「最後的晚餐」，牠底情緒驚恐，所以色彩的調子是很沉鬱的。著名的「拾穗」，它的人物性格是很遲鈍的農夫，色彩也是用得帶着遲鈍的氣象，這正足以把畫中的情緒，很緊張地傳入觀衆的腦海中。

在全國美術展覽會（第一次）中，我曾見蔣兆和君作的一幅油彩畫「江邊」這是一
個矮小的卑陋的黃包車夫的家庭，江那邊是資本家的高大洋樓；這邊色彩的調子沉鬱暗淡，
煩燥，正反映出這主人公生活的窮困，忙碌。那邊色彩的調子明快，熱烈，新鮮，很能表現出這資
本主義社會資產者的豪華，富麗，奢侈。「江邊」是兩種人的生活反映的藝術品，牠底色彩兩
種用法，這是純全要表現出兩種人生觀不同的情緒；所以我們狠承認「江邊」是那次傑出
的作品。（美展九期曾有我評過此畫的文章請參看——厚）而我們作畫的用色，也應該適
合於內容所噴發的情緒。

四 怎樣構圖

藝術必然地是客觀生活底反映，而並不是主觀感情的衝動。我們畫的構圖，不是理想的，
是寫實的，那嗎，我們研究繪畫的朋友，是該把生活弄複雜起來，不能狠機械的在一個畫室中
長過着單純的生活要與社會中的一切人接觸起來。因為：

『藝術應該幫助民衆全層底幸福和教養。藝術在民衆底目前，應該表示市民的善行和勇氣底特質。』

這雖則是十八世紀法蘭西資產階級畫家 David 的話，然而我們創作繪畫，亦可借此以爲指標。我們既要幫助民衆全層底幸福和教養，表示善行和勇氣底特質，我們如果不去實踐一般羣衆的下層生活，我們作出來的作圖，亦定是淺膚不深刻，空泛不充實。究竟是繪畫的初圖——草稿是在社會中構成了的，是要我們深入去取來加上色彩，線條，就完成了一幅精美的偉大的藝術品。

農村的農村經濟破產的騷動；工廠勞資衝突的姿態；士兵的生活現狀，我們都得刻苦地去體驗，把牠體系化了取其最精彩的一部份用色彩和線條表現出來。